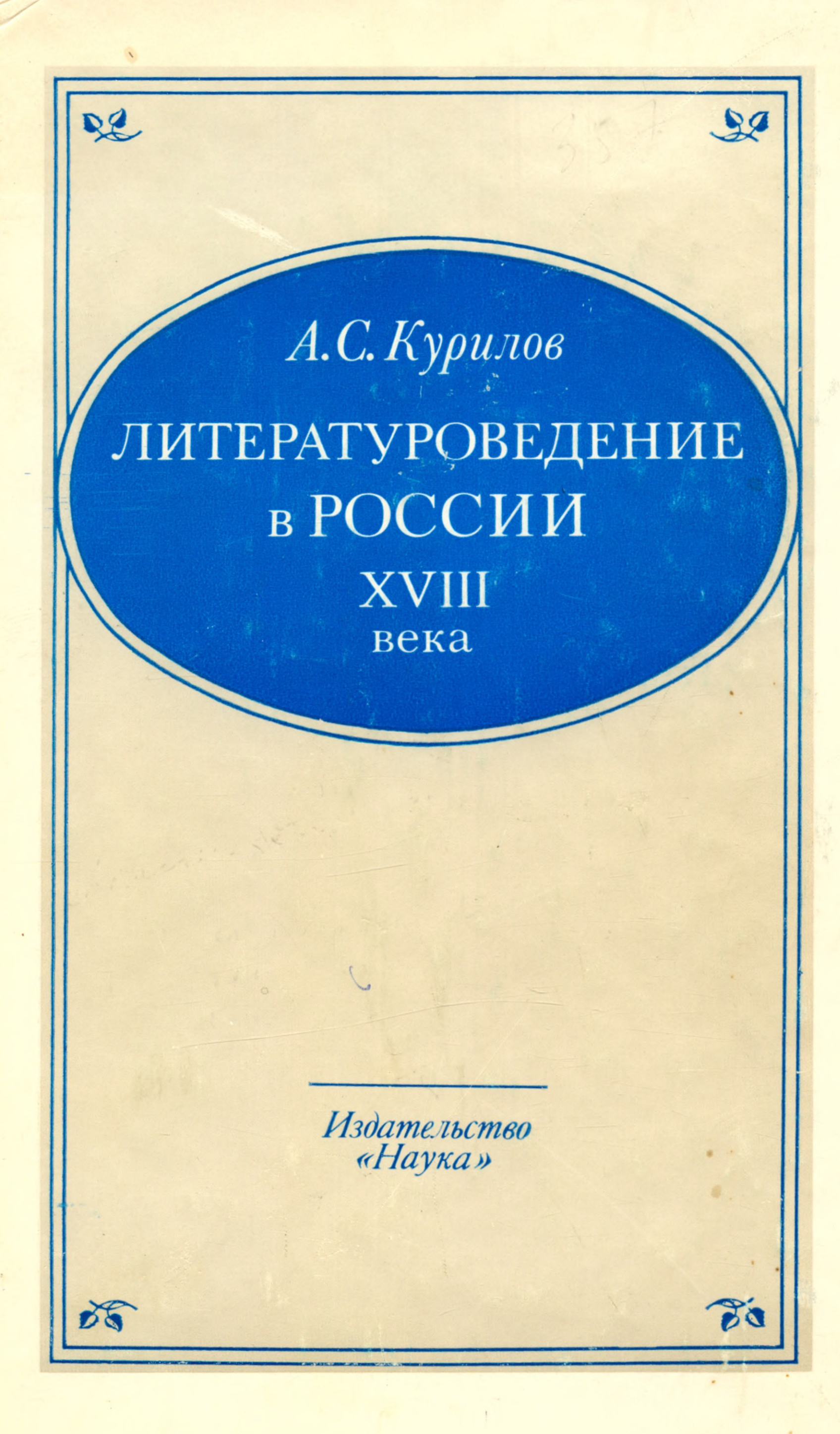


А. С. Курилов ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ в РОССИИ XVIII века

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

А. С. Курилов

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ в РОССИИ XVIII века



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1981

В книге рассматриваются предпосылки возникновения русского литературоведения: анализируются поэтики и риторики, «курсы» словесности и «системы» наук, написанные в России в XVII—XVIII вв.; раскрывается характер и своеобразие становления национального теоретико- и историко-литературного мышления. Исследование ведется на широком материале, включающем работы Ф. Прокоповича, А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, Г. Н. Теплова, Н. И. Новикова, М. М. Хераскова и др.

Ответственный редактор

К. В. Пигарев

Александр Сергеевич Курилов

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В РОССИИ XVIII века

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства Е. В. Белова
Художник И.Е.Сайко. Художественный редактор С. А. Литвак
Технический редактор Н. П. Кузнецова
Корректоры О. В. Лаврова, Л. П. Стрельчук.

ИБ № 22009

Сдано в набор 19.01.81. Подписано к печати 27.04.81. А-06756. Формат 84×108[1]/32
Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая
Усл. печ. л. 13,86. Уч.-изд. л. 14,7. Усл. кр.-отт. 14,06 тыс. Тираж 7.300 экз.
Тип. зак. 91. Цена 1р.

Издательство «Наука» 117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

К $\frac{70202—139}{042(02)—81}$ 480—81. 4603010101

ВВЕДЕНИЕ

История русского литературоведения — одна из самых молодых наук советского науковедения. И хотя «стремление к самосознанию в известной мере было свойственно и русскому академическому литературоведению второй половины XIX в.»[1], необходимость в систематическом, последовательном изучении национального литературоведческого наследия была осознана лишь на рубеже 40—50-х годов нашего столетия. В это время создается Комиссия по истории филологической науки при Отделении литературы и языка АН СССР и выходит разработанный ею проспект «Очерков по истории русского литературоведения» (М., 1953).

Однако собственно рождение новой науки свершится несколько позже — в 1970—1975 гг., когда увидит свет монография П. А. Николаева «Возникновение марксистского литературоведения в России» (М., 1970) и под его руководством в Отделе русской классической литературы Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР будет осуществлена работа по созданию трехтомной «Истории русского литературоведения», две книги которой — «Возникновение русской науки о литературе» и «Академические школы в русском литературоведении» (М.: Наука) — выйдут из печати в 1975 г. Третья книга — «Русская наука о литературе в конце XIX — начале XX в.» — также завершена и в скором времени станет достоянием читателей и литературной общественности.

С созданием этих книг система филологических наук обогатилась новой областью научного знания, было положено начало целенаправленному, планомерному изучению истории русского дореволюционного и советского

---

[1] См.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975, с. 3 и след.

литературоведения, без чего, как известно, невозможно дальнейшее развитие и совершенствование нашей науки о литературе, методологии марксистско-ленинского познания литературных явлений[2].

Четко обозначив предмет, границы и объем исследования, раскрыв основные вехи и направления в развитии национальной науки о литературе, трехтомная «История русского литературоведения» одновременно поставила перед молодой историко-литературоведческой наукой целый комплекс важнейших проблем, которые оставались как бы в тени, когда шло утверждение этой области знания в ее правах, но которые сразу же обнажились, как только осуществилось ее самоопределение среди других филологических наук. К таковым относится и проблема рождения русского литературоведения.

Вопрос о том, когда и как возникла литературная наука в той или иной стране, очень существен. Это вопрос об исторических далях национального литературоведения, его самобытных истоках и источниках. Это вопрос о времени и характере его включения в региональный и всемирный литературоведческий процесс. Это, наконец, вопрос о своеобразии перехода определенного круга знаний и представлений о литературе, свойственных каждому народу, в науку о литературе, когда данная литературоведческая мысль, оставаясь национальной по своим понятиям и форме выражения, уже становится всеобщим достоянием, приобретая общечеловеческое значение. Вопрос о времени рождения литературной науки в каждой стране существен еще и потому, что он затрагивает проблему развития духовной культуры данного народа, касаясь тем самым непосредственно и его национального чувства.

Все это в равной мере относится и к проблеме рождения русского литературоведения.

1

Когда же оно возникло? До недавнего времени ясности в этом вопросе не было. Согласно одним представлениям, литературоведение имело место уже в Киевской Руси и началось оно с библиографии — «первыми трудами в области литературоведения были библиографи-

---

[2] См.: Там же.

ческие описи (древнейшие восходят к 10 в.) ...»[3] — и переводов — статьи византийского писателя IX в. Георгия Хировоска «О образех», включенной в «Изборник Святослава 1073 г.», которая исследователями прямо отнесена к числу произведений «литературоведческого характера»[4].

Другие полагают, что литературоведение в нашей стране возникло значительно позднее — в XVIII в. Создатели проспекта «Очерков по истории русского литературоведения», например, связывают рождение литературной науки в России с моментом основания М. В. Ломоносовым «национальной русской научной школы нового времени»[5]. В «Краткой литературной энциклопедии» отмечается, что «начатки собственно литературоведения» в России «относятся ко 2-й трети 18 века», когда «появляются первые теоретические работы, связанные главным образом с реформой стихосложения («Новый и краткий способ к сложению российских стихов...» В. К. Тредиаковского, 1735) и проблемами литературного языка («Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» М. В. Ломоносова, 1757); первый очерк истории русской поэзии («О древнем, среднем и новом стихотворении российском» Тредиаковского, 1755); позднее — биобиблиографические работы («Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова, 1772)»[6].

Расхождения, как видим, немалые: в одном случае X—XI, в другом — XVIII в. Кто же прав? Откуда берет свое начало русское литературоведение?

Прежде чем ответить на эти вопросы, давайте посмотрим, какие критерии, какой наукообразующий фактор или факторы положены в основание приведенных нами точек зрения. Заодно попытаемся разобраться и в том, какие же факторы действительно являются наукообразующими, а значит, и определяющими время рождения любой, в том числе и литературной, науки. Очевидно, что, не выявив эти факторы, т. е. те единственные критерии, при помощи которых можно с достаточ-

---

[3] БСЭ. 2-е изд., 1954, т. 25, с. 238; *Здобнов Н. В.* История русской библиографии до начала XX в. М., 1955.

[4] История русской критики. М.; Л., 1958, т. 1, с. 27.

[5] Очерки по истории русского литературоведения. Проспект. М., 1953, с. 7.

[6] КЛЭ, 1967, т. 4, стлб. 370—371.

ной степенью точности зафиксировать момент перехода определенного круга знаний о каком-то предмете в соответствующую науку о нем, мы не сможем определить и время ее рождения, так как именно период от начала до завершения этого перехода и является временем рождения каждой отдельной науки.

По каким же критериям шло до сих пор определение времени рождения литературоведения в нашей стране?

Согласно первому мнению, таким критерием является факт появления на русском языке первой работы, имеющей «литературоведческий характер». Однако этот критерий имеет силу только в том случае, если существует четкое представление о том, что же собственно делает ту или иную работу литературоведческой, что придает ей такой особый, специфический характер. Иными словами, если мы знаем признак или признаки, по которым только и можно какую-либо работу квалифицировать как литературоведческую. В противном случае этот критерий становится настолько расплывчатым и неопределенным, что перестает быть критерием, открывая широкий доступ для произвольных толкований о времени рождения у нас (да и вообще в любой стране) литературной науки.

Действительно, что, например, придает статье «О образех» литературоведческий характер? Почему ее можно считать именно литературоведческой работой? Как известно, литературоведение — сложная наука. Она включает в себя несколько частных наук, среди которых важнейшие — теория и история литературы. А потому литературоведческой можно назвать только ту работу, в которой прежде всего имеется непосредственно теоретико- и историко-литературная проблематика. Историко-литературной проблематики в статье «О образех» нет, и говорится в ней о тропах и фигурах, т. е. о том, что составляет предмет поэтики, которая, в свою очередь, сама является лишь частью теории литературы. Следовательно, назвать эту статью в полном смысле литературоведческой нельзя.

Однако, не будучи в полном смысле литературоведческой, эта статья тем не менее имеет несомненный теоретико-литературный характер и, таким образом, ее включение в 1073 г. в «Изборник Святослава» дает все основания считать этот факт одним из самых ранних

свидетельств о начале формирования в Древней Руси теоретико-литературной мысли.

Нельзя связывать возникновение русского литературоведения и с появлением первых «библиографических описей», которые носили тогда еще чисто прагматический, скорее, даже инвентарный, а не литературоведческий характер.

В проспекте «Очерков по истории русского литературоведения» критерием возникновения литературной науки в России становится факт рождения национальной русской науки вообще. Однако известно, что все науки сразу, в одно и то же время, родиться не могут и для рождения каждой из них, в том числе и литературоведения, необходимы свои определенные предпосылки, т. е. соответствующие наукообразующие факторы. Имелись ли такие факторы для рождения русского литературоведения во времена М. В. Ломоносова? Этот вопрос остается в проспекте без ответа. Конечно, Ломоносов был гениальным ученым и много сделал для развития национальной теоретико-литературной мысли XVIII в. Но ведь это еще далеко не вся наука о литературе, даже далеко не все литературоведение.

«КЛЭ», определяя время рождения литературоведения в России, исходит из факта появления у нас «первых теоретических работ», «первого очерка истории русской поэзии» и первых «биобиблиографических работ». Здесь уже имеет место попытка более широкого подхода, учитывающего составные части литературоведения. Однако если «первый очерк истории русской поэзии» и «биобиблиографические работы» — словари писателей — появляются у нас действительно во второй трети XVIII в., то «первые теоретические работы», посвященные вопросам стиховедения и литературного языка, создаются значительно раньше.

Уже в первых славянских «Грамматиках» Лаврентия Зизания (1596) и Мелетия Смотрицкого (1619) имеются разделы, посвященные стиховедению[7]. Теоретическим проблемам художественного творчества, в том числе и литературного языка, посвящена «Риторика» архиепископа Макария, написанная в 1617—1619 гг.[8]. А в ла-

---

[7] См.: Возникновение русской науки о литературе, с. 24—29.

[8] См.: *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII века.— ТОДРЛ, М.; Л., 1951, т. VIII, с. 326—353; *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.

тинской «Поэтике» (1705) Феофана Прокоповича, небрежно названной в «Краткой литературной энциклопедии» «школьной»[9], достаточно стройно и последовательно развивается «классическая» теория поэзии, где не только говорится о сущности поэтических родов и видов, но и делается попытка разобраться в происхождении, специфике и необходимости самой поэзии, ее природе, предмете, назначении, о чем без известного историзма в подходе не могло быть и речи[10]. Если считать названные в «КЛЭ» работы Тредиаковского и Ломоносова уже «собственно литературоведческими», то почему в этом отказано стиховедческим разделам «Грамматик» Зизания и Смотрицкого, «Риторике» Макария, «Поэтике» Феофана Прокоповича, другим поэтикам и риторикам — оригинальным и переводным, которые имели достаточно широкое распространение в России XVII в.?[11]

Таким образом, ни один из предлагаемых до сих пор исследователями критериев не является достаточно надежным для определения времени рождения русского литературоведения. И прежде всего потому, что в них не нашли своего отражения именно наукообразующие факторы, те необходимые для возникновения этой науки условия, которые и предопределяют начало перехода определенного круга знаний о литературе в науку о ней и которые собственно являются единственно верными критериями для определения времени рождения этой науки в любой стране, в том числе и в России.

Существует еще одна точка зрения, высказанная автором данной работы, согласно которой русское литературоведение окончательно сформируется лишь в первой трети XIX в.[12], а сам процесс рождения отечественной науки о литературе займет по времени целое столетие. Без исследования этого процесса ответить на вопрос о времени возникновения нашего национального литературоведения невозможно. И только в ходе такого исследования могут быть подтверждены или оконча-

---

[9] КЛЭ, т. 4, стлб. 370.

[10] См.: *Прокопович Феофан.* Соч. М.; Л., 1961, с. 338—348.

[11] См., напр.: *Петров Н.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской духовной академии от начала ее до преобразования в 1819 г.— Труды КДА, 1866, № 7, 11, 12; 1867, № 1; 1868, № 1; *Сивокінь Г. М.* Давні українські поетики. Харків, 1960.

[12] См.: Возникновение русской науки о литературе, с. 119, 271.

тельно опровергнуты существующие на этот счет мнения.

Настоящая книга посвящена предыстокам и самым первым шагам на пути формирования русского литературоведения, являясь одновременно и как бы началом обоснования нашей точки зрения на время его рождения, в основу которой положено современное учение о наукообразующих факторах. В ходе исследования получили свое дальнейшее развитие основные идеи автора, высказанные им в ранее опубликованных работах, подтверждены и углублены центральные положения этих работ, уточнены, а в отдельных случаях и пересмотрены утверждения, аргументация которых при последующем, более внимательном, придирчивом и более критичном изучении памятников отечественной теоретико- и историко-литературной мысли XVIII в. показалась автору недостаточно убедительной. Возможно, что открытие новых фактов литературоведческой деятельности россиян той эпохи или новых граней, сторон, аспектов в уже известных их трудах сделает необходимым еще раз пересмотреть пересмотренное. В процессе познания явлений далекого прошлого и такое случается: путь к отысканию истины далеко не прост.

2

Какие же факторы современное науковедение считает наукообразующими?

Надо сказать, что непосредственно этой проблемы касаются лишь очень немногие советские науковеды и философы, которых интересуют преимущественно основные признаки науки как науки, т. е. то, что отличает науку о том или ином предмете, объекте от известного донаучного или ненаучного круга знаний об этом же самом предмете или объекте. Однако основные признаки науки представляют собою в известном смысле как бы реализованные ее наукообразующие факторы, и в этом отношении их можно рассматривать как таковые, разумеется, с соответствующей оговоркой.

Такое положение, с одной стороны, усложняет, а с другой — облегчает нашу первую задачу: выявить основные наукообразующие литературоведение факторы. Усложняет потому, что наши философы и науковеды не

пришли еще к единому мнению о сущности и отличительных свойствах науки как науки, постепенно переходя от выявления ее отдельных признаков[13] к разработке целых систем таких признаков[14], в которых общее число этих признаков уже доходит до десяти[15] и где — заведомо — значительная часть их является скорее наукоконстатирующими, чем наукообразующими. А облегчает потому, что дает возможность из множества признаков выделить не только главные, ставшие общепризнанными, но и те, которые в силу тех или иных причин не получили еще широкого признания, но которые, на наш взгляд, являются достаточно важными.

Среди важнейших наукообразующих факторов первым следует назвать появление в той или иной области знаний научных открытий, имеющих всемирно-историческое значение, на что обращал внимание уже Ф. Энгельс[16]. «Как известно, — пишет П. В. Копнин, имея в виду указание Ф. Энгельса, — науки возникают не путем деклараций, а как результат открытия фундаментальных закономерностей»[17], т. е. открытия основных специфических законов развития данной области действительности, окружающего человека мира.

Это во всех отношениях главнейший наукообразующий фактор, который своим возникновением предопределяет появление других и прежде всего метода научного познания данной, соответствующей области окружающей человека действительности, что становится вторым по значению наукообразующим фактором, так как, кроме «открытия законов», наука «включает в себя также способы, методы исследования фактов»[18]. А сами науки возникают не иначе, как только «в ходе внутреннего развития какой-то системы теоретического зна-

---

[13] См., напр.: Основы марксистской философии. М., 1958, с. 560; *Афанасьев В. Г.* Основы философских знаний. М., 1960, с. 339.

[14] См., напр.: *Честноков Д. И.* Исторический материализм. М., 1965, с. 369; *Спиркин А.* Курс марксистской философии. М., 1966, с. 471; *Копнин П. В.* Логические основы науки. Киев, 1968, с. 8—10; *Ракитов А. И.* Анатомия научного знания. М., 1969, с. 26; *Андреев И. Д.* Наука и общественный прогресс. М., 1972, с. 10.

[15] 6 признаков науки как знания и 4 как деятельности приводит В. А. Штофф в своей книге «Введение в методологию научного познания» (Л., 1972, с. 11—13).

[16] См.: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 1, с. 599.

[17] *Копнин П. В.* Логические основы науки, с. 8.

[18] *Рачков П. А.* Науковедение: Проблемы, структура, элементы. М., 1974, с. 41.

ния, на основе вновь открытых фундаментальных закономерностей, служащих основой нового метода познания»[19].

Это существенный фактор, потому что «любая научная теория, объясняя характер тех или других процессов действительности, всегда связана с определенным методом их исследования. Опираясь на метод, ученый получает ответ на то, с чего надо начинать исследование, как относиться к фактам, как их обобщить, каким путем идти к выводам. В своей основе метод является инструментом для решения главной задачи науки — открытия объективных законов действительности»[20].

Вместе с тем метод познания, метод исследования, будучи инструментом для открытия объективных законов и фундаментальных закономерностей в соответствующей области окружающего человека мира, сам, в свою очередь, предполагает уже существование определенного инструмента познания. В противном случае, если нет такого инструмента, ни о каком методе познания (исследования) не может быть и речи. Он не может возникнуть сам по себе, его возникновение самым тесным образом связано с уже выработанным инструментом познания. К тому же любой метод познания практически обнаруживает себя только в конкретной логике применения соответствующего инструмента познания. Можно сказать, что сущность любого метода познания и состоит в установлении определенной логики, последовательности использования конкретного инструмента познания в процессе исследования, изучения явлений окружающей человека действительности.

Известно, что для общественных наук, в том числе и для науки о литературе, главнейшим, если не сказать единственным, инструментом познания являются именно научные понятия. Они представляют собой «важный структурный элемент любой науки» и отражают «особенности ее предмета, содержания и метода», становясь «незаменимым средством исследования и систематизации научного материала»[21]. Все научные знания «получают свое выражение в форме понятий, определений, формул...»[22]. Это значит, что становление в той или иной

[19] *Копнин П. В.* Логические основы науки, с. 29.
[20] *Рачков П. А.* Науковедение, с. 41.
[21] Там же.
[22] Формы общественного сознания. М., 1960, с. 326.

области знаний определенной системы понятий в качестве инструмента познания явлений данной области, характер и применение которого определяется соответствующим методом познания, представляет собою третий наукообразующий фактор.

Здесь нельзя не отметить, что одни ученые становление, наличие определенной системы понятий, или, как еще говорят, наличие определенного языка науки, считают первым, важнейшим признаком науки[23], другие ставят его после определения науки как логически организованной системы знаний[24]. Однако очевидно, что логически организованной системой знаний уже является сама система научных понятий, которую делает научной именно системность. Логичность и последовательность ее прослеживается в самой связи между понятиями, возникающими в той или иной области знаний. Поэтому становление системы понятий предполагает обязательное возникновение не только определенной системы знаний о содержании этих понятий, но и системы знаний о соответствующем предмете, области действительности, полученных при помощи этих понятий — данного, конкретного инструмента познания. Можно даже сказать, что логически организованная система знаний не может возникнуть без наличия определенной системы понятий. А это значит, что система знаний, вообще являясь важным наукоконстатирующим фактором, в то же самое время не является фактором наукообразующим, каковым здесь выступает определенная система научных понятий.

Сразу же возникает вопрос о научности понятий, раз они являются наукообразующим фактором. Что же дает нам основание считать понятия научными? Разумеется, их истинность, т. е. их соответствие природе познаваемых в них явлений, истинность, которая утверждается в самом процессе познания и нередко в течение довольно длительного времени. И вот первым шагом к утверждению истинности, т. е. научности, понятий является их

---

[23] См., напр.: *Ракитов А. И.* Понятие науки и ее структура как объект общей теории науки.— В кн.: Проблемы методологии и логики наук. Томск, 1965, с. 105; *Спиркин А.* Курс марксистской философии, с. 471.

[24] См., напр.: *Афанасьев В. Г.* Основы философских знаний, с. 339; Философский словарь. М., 1968, с. 236; *Штофф В. А.* Введение в методологию научного познания, с. 11—12; *Андреев И. Д.* Наука и общественный прогресс, с. 12.

общепризнанность и общеупотребительность. Это условие закономерно вытекает из сущности науки как определенной формы общественного сознания. Раз наука является формой общественного сознания, то известный статут научности ее понятиям, а также методу познания, тесно связанному с этими понятиями, дает более или менее широкое их признание научной общественностью. Это признание непосредственно проявляется в более или менее широком использовании понятий и метода в конкретной практике познания явлений окружающей человека действительности.

Таким образом, четвертым наукообразующим фактором можно считать признание научной общественностью определенной системы понятий и связанного с ними метода познания в качестве действенного средства познания и методологического руководства в исследовательской деятельности. В результате знания, полученные данным методом и при помощи данной системы понятий, становятся уже не чьим-то индивидуальным, личным, а общественным достоянием: они делаются понятными и доступными широкой научной общественности. Именно этот фактор обусловливает становление науки как «средства, инструмента, орудия познания человеком окружающего нас мира»[25].

Однако оказывается, что этих четырех важнейших наукообразующих факторов еще недостаточно, чтобы определить время рождения той или иной науки. Дело в том, что эти факторы определяют рождение науки преимущественно как «средства, инструмента, орудия познания человеком окружающего нас мира». И хотя эта задача чрезвычайно важна потому, что наука есть «высшая форма познания»[26], но, кроме познания и связанного с ним объяснения явлений действительности, наука призвана также управлять развитием окружающего человека мира, предвидеть будущее, или, как указывал К. Маркс, она должна определять пути к изменению, к преобразованию этого мира. А «предвидение становится возможным благодаря тому, что наука открывает законы, тенденции развития в природе и обществе»[27]. Одним словом, без учения о развитии той или иной об-

---

[25] *Андреев И. Д.* Наука и общественный прогресс, с. 13.
[26] *Уледов А. К.* Структура общественного сознания. М., 1968, с. 199.
[27] Там же, с. 201.

ласти жизни природы и общества, составляющей предмет данной науки, она не может вполне называться наукой, так как не сможет выполнять одну из своих важнейших, подлинно научных функций — управлять развитием природы и общества, указывать на перспективы этого развития, прогнозировать его.

Следовательно, пятым наукообразующим фактором является формирование в той или иной области знаний учения о развитии соответствующей области окружающей человека действительности.

Нельзя не остановиться и на таком существенном признаке науки, как ее теоретичность. Конечно, «наука как знание является теоретическим знанием, она представляет собой систему или системы теорий»[28]. Однако было бы неправильно связывать время рождения той или иной науки с моментом появления в ней определенным образом оформленной (статья, монография, курс) научной теории. Дело в том, что и система понятий, и метод познания уже своим возникновением являют определенную систему теоретических знаний потому, что «научный метод — это практическое применение теории, теория в действии»[29], потому что под методом уже «понимается система регулятивных принципов практической или теоретической деятельности»[30].

Научный метод, метод познания возникает не иначе, как в результате определенного теоретического, логического осознания и обобщения явлений окружающего человека мира, но только не в форме определенных теоретических положений и дефиниций, а практически, как теория в действии. Это совсем не исключает возможности одновременного появления объяснения этого метода на языке данной науки, что, собственно, и будет составлять определенную основу для научной теории, потому что объяснение функции научных понятий как инструмента познания есть важнейшая часть любой научной теории. Однако связывать рождение науки с моментом появления в ней теории именно в таком уже оформленном в систему логических знаний виде неправильно: теория как таковая возникает уже вместе с появлением метода научного познания явлений действительности, о

---

[28] *Штофф В. А.* Введение в методологию научного познания, с. 12.
[29] Там же, с. 5.
[30] *Сичивица О. М.* Методы и формы научного познания. М., 1972, с. 4.

чем, собственно, уже и говорит второй наукообразующий фактор.

Надо сказать, что единого мнения о теоретичности как наукообразующем факторе у наших науковедов пока еще нет. Одни полагают, что возникновение любой теории уже свидетельствует о рождении определенной науки. «В сущности, наука, — пишет, например, А. И. Ракитов,— по-настоящему начинается там, где возникает теория» [31]. Другие считают, что этого мало, что только возникновение научной теории, на основе которой «создается метод для изучения большой (я хочу это подчеркнуть — именно большой. — *А. К.*) совокупности явлений, имеющих жизненно важное значение» для данной области человеческой деятельности, говорит о рождении определенной науки [32]. Последняя точка зрения кажется более убедительной потому, что наука, не обладающая возможностью при помощи определенного метода познавать и изучать важнейшие явления, не говоря уже о их совокупности в своей специфической области знаний, не может называться наукой. Она может представлять собой только лишь более или менее широкий круг достоверных знаний о том или ином предмете, но никак не науку об этом предмете.

В свою очередь, теория становится научной только тогда, когда в ее основе лежат научные понятия. Следовательно, она является не столько наукообразующим, сколько наукоконстатирующим фактором — т. е. наличие научной теории говорит о том, что данная область знания уже превратилась в науку и в этом качестве уже существует и функционирует.

Осталось сказать еще об одном, пожалуй, самом значительном и важном наукообразующем факторе — определении специфического предмета науки. Бесспорность этого фактора очевидна, так как если нет четкости, ясности, наконец, научной обоснованности предмета познания, исследования, то не может быть и никакой речи о данной области знания как определенной науке.

3

Какие же наукообразующие факторы возникают и начинают действовать раньше других? Этот вопрос су-

---

[31] *Ракитов А. И.* Анатомия научного знания, с. 119.
[32] *Копнин П. В.* Логические основы науки, с. 8.

ществен потому, что диалектика процесса рождения науки проявляется прежде всего в определенной и необходимой последовательности возникновения наукообразующих факторов. Обнаружить, выявить и проследить эту последовательность, эту необходимую закономерность возникновения основных образующих ту или иную науку факторов и означает проследить процесс рождения данной науки.

Очевидно, что признание научной общественностью определенной системы понятий и соответствующего им метода познания, метода исследования явлений окружающей действительности, а также учение о развитии как наукообразующие факторы проявляются в процессе становления науки в самую последнюю очередь. Действительно, если не существует определенной системы понятий и метода познания, то нечего общественности и признавать; если не существует определенной системы понятий и метода познания, нет никакой возможности заглянуть в будущее, потому что будущее можно увидеть, только познав настоящее и прошедшее и выявив существующие тенденции развития, а без инструмента познания и метода познания эта задача совершенно невыполнима.

В свою очередь, метод познания не может возникнуть на совершенно пустом месте без предварительно или одновременно с ним созданного инструмента познания. Конечно, настоятельная потребность в новом методе познания, новом методе исследования действительности, вызванная потребностями самого процесса познания, нередко и обусловливает возникновение нового инструмента познания, новых понятий или целой системы понятий. Однако выработать и практически применить новый метод можно только при наличии нового инструмента познания, системы специальных научных понятий.

Как бы мы ни совершенствовали старые понятия, новый метод может возникнуть только вместе или несколько позже, чем будут выработаны новые понятия, тем более если речь идет о научном методе. В этом отношении, несмотря на постоянные потребности человечества во все новых и новых методах познания, которые и вызывают к жизни новые понятия, возникновение понятий тем не менее как бы немного предшествует возникновению новых методов познания. Даже больше,

именно новые понятия, возникнув, определяют познавательные возможности новых методов познания, новых методов исследования.

Следовательно, понятия или система понятий как наукообразующий фактор начинает действовать одновременно с другим наукообразующим фактором, взаимно с ним связанным, каким является возникновение нового метода познания, нового метода исследования, но все-таки чуть-чуть раньше, чем он. Это и дает нам основание поставить третий по счету наукообразующий фактор на второе место по характеру его непосредственного проявления в процессе формирования науки.

Как же соотносится первый, важнейший наукообразующий фактор — открытие «фундаментальных закономерностей» — с системой научных понятий? Если научные понятия как инструмент познания мы с известной степенью условности все-таки смогли отделить от метода познания, то отделить понятия от открытий, т. е. от явлений действительности, которые в этих понятиях познаются и отражаются, просто невозможно. Ведь понятия прежде, чем стать инструментом познания, возникают как ступени познания человеком окружающей его действительности. Это полностью относится и к научным понятиям, которые в качестве ступеней познания возникают, вырабатываются не иначе, как вместе с определенными открытиями человеком чего-то нового в окружающем его мире. Можно сказать, что не закрепленное, не отраженное в определенных понятиях открытие еще не является в полном смысле открытием: оно существует лишь в представлении одного человека, пришедшего к этому открытию.

Сложная природа понятий — они и ступени, и инструменты познания — делает их своего рода универсальным наукообразующим фактором. «Овладев научными понятиями и системами научных понятий, относящихся к определенной области действительности, человек получает возможность свободно ориентироваться в этой области, научно осмысливать происходящие в ней процессы и творчески развивать, углублять и совершенствовать знания о предметах, явлениях, относящихся к этой области действительности»[33].

---

[33] *Андреев И. Д.* Проблемы логики и методологии познания. М., 1972, с. 176.

С понятиями самым тесным образом связано как теоретическое осознание новых открытий — понятия являются ступенями именно теоретического, логического познания явлений действительности, — так и практическое использование самих открытий в качестве основания нового метода познания: именно понятия являются инструментом познания окружающей человека действительности.

Известно, что понятия есть одна из форм мышления, а научные понятия есть форма научного мышления и что через становление, утверждение и последующее развитие или отмирание понятий в ходе непосредственной человеческой практики совершается «диалектический путь познания *истины,* познания объективной реальности» [34]. Следовательно, раскрыть процесс становления системы научных понятий значит раскрыть и процесс становления научного мышления, утверждение которого в качестве основополагающего в данной области знаний и приводит к рождению соответствующей науки. Ведь «наука — это логически организованная, проверенная практикой, доказательная и постоянно развивающаяся *система понятий* о законах природы, общества и мышления, дающая возможность предвидения и преобразования действительности в интересах общества» (курсив наш. — *А. К.*) [35].

Конечно, далеко не каждое открытие и потому не каждое понятие становится наукообразующим фактором, а только открытие «фундаментальных закономерностей» и понятия о них. Но даже «фундаментальные закономерности» открываются не случайно, а только в цепи открытий закономерностей более частных, а значит, и понятия «фундаментальных закономерностей» возникают не иначе, как в цепи, в системе понятий этих частных закономерностей. Их взаимодействие и приводит к выработке таких понятий, которые имеют «жизненно важное значение» для данной области знаний об окружающей человека действительности.

И только после всего этого определяется специфический предмет данной науки.

Правда, некоторые ученые считают определение специфического предмета первым шагом на пути формиро-

---

[34] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 29, с. 153.
[35] *Спиркин А.* Курс марксистской философии, с. 471.

вания той или иной науки, полагая, что именно с него начинается превращение определенного круга знаний о том или ином предмете в науку о нем. Однако существование конкретного предмета познания и теоретическое осознание его, т. е. его определение, — это разные вещи. И если первое необходимо, чтобы возник определенный круг знаний о какой-то стороне и сфере жизни, окружающей человека действительности, то второе — необходимое условие завершения перехода этого круга знаний в соответствующую науку.

Специфический предмет науки не возникает как бы из ничего, так сказать, априори, а вычленяется и определяется только в процессе познания человеком явлений окружающей его действительности, и причем только тогда, когда станут ясны познавательные возможности выработанных человечеством систем понятий, методов исследования и т. д. А они могут проясниться только в процессе познания определенной группы смежных предметов или явлений, после чего и происходит размежевание самих систем знаний соответственно своим предметам, что и приводит затем к образованию, формированию отдельных наук.

Другое дело, когда та или иная частная наука отпочковывается от другой, более общей по отношению к ней науки. Здесь действительно первым шагом может стать именно определение ее специфического предмета. Но появление возможности для такого определения означает, что уже в лоне данной, общей для нее науки совершился процесс становления, выработки и особого инструмента познания, и особой методологии, и особого учения о развитии, совершилось открытие целого ряда фундаментальных — а может быть, только одного, решающего, важнейшего — открытий и т. п., что в конце концов и предопределило выделение специфического предмета данной частной науки из общего предмета этой науки. Так, например, произошло выделение серии частных физических и химических наук из первоначально общих для них наук — физики и химии. Однако при этом не было ничего такого, что противоречило бы раскрытой выше логике последовательности проявлений наукообразующих факторов в процессе возникновения, рождения, формирования этих частных, отдельных наук.

4

Все сказанное о наукообразующих факторах и последовательности их проявления в процессе рождения науки полностью относится и к процессу рождения науки о литературе. Открытие фундаментальных закономерностей литературного развития, литературной жизни; возникновение определенного метода познания — методологии литературоведения; формирование системы литературоведческих понятий — инструмента познания литературных явлений; признание общественностью этих понятий и этой методологии в качестве руководства к изучению, исследованию литературы; разработка учения о литературно-художественном развитии; наконец, определение специфического предмета науки о литературе — вот те факторы, которые обусловили и обеспечили переход определенного круга знаний о литературе в науку о ней. Эти же самые факторы имели место и при возникновении собственно русской науки о литературе, нашего национального литературоведения.

Однако любая наука, кроме общих, названных выше наукообразующих факторов, имеет и свои особенные, характерные для каждой конкретной области познания. Такой особенный наукообразующий фактор имеет и литературоведение, которое состоит из двух хотя и взаимосвязанных, но тем не менее вполне самостоятельных разделов-наук со своими предметами исследования, понятиями и методологией: теории литературы и истории литературы. Несмотря на то что теоретико-литературные и историко-литературные суждения сопутствуют друг другу с самого момента осознания литературы (поэзии) как явления движущегося, развивающегося («Поэтика» Аристотеля наглядный тому пример), историзм как определенная методология познания вырабатывается человечеством значительно позже, чем методология познания логического, теоретического. Достаточно сказать, что первый хронологически выдержанный курс истории литературы П. Ламбека «Prodromus historiae litterarie» появляется только в 1659 г., на две тысячи лет позднее первого дошедшего до нас теоретико-литературного курса — «Поэтики» Аристотеля.

Утверждение единства двух форм — теоретико-литературного и историко-литературного познания, которое приводит к созданию особой, синтетической, литературо-

ведческой формы познания, — и представляет собою специфический для литературоведения наукообразующий фактор, свидетельствующий о завершении процесса его рождения. Основные же наукообразующие факторы проявлялись в каждой из исходных для литературоведения форм познания самостоятельно и независимо как необходимые, закономерные моменты-этапы становления соответственно двух составляющих его наук — теории и истории литературы.

Касаясь проблемы рождения национального литературоведения, нельзя не отметить, что наука как таковая, в полном смысле этого слова, в том числе и литературная, носит, несомненно, всеобщий характер, потому что всеобщий характер — независимо от национальных условий жизни — имеют законы развития мира и общества. Однако в каждой отдельной стране возникают и формируются свои, национальные научные школы, со своими представлениями, понятиями, традициями и преемственностью в их развитии, со своей методологией и методикой познания и оценки явлений. Это дает известное право говорить о существовании национальных наук, о своеобразии их исторического развития, непосредственно связанного с историческим развитием народа и общества, их создавших.

При этом, естественно, не может быть никакого противопоставления национальной научной мысли — мысли общенаучной. Они всегда и неразрывно связаны. Более того, общенаучная мысль — это не абстрактное, наднациональное данное, а вполне конкретное, реальное явление, которое и существовать-то может лишь в форме национальных научных теорий, понятий, учений, представлений. И любую науку составляют открытия, сделанные не иначе, как конкретными национальными научными школами и деятелями науки, что затем становится всеобщим достоянием, определяя содержание общенаучной мысли.

В отношении литературной науки дело осложняется тем, что литературы вненациональной, литературы «вообще» нет и не может быть. Всемирную литературу составляет не «вообще» литература, а множество самобытных национальных литератур. Подчиняясь общим законам и закономерностям литературно-художественного развития, каждая из них имеет еще и свои особенные, специфические закономерности. А это значит, что наци-

ональные науки о литературе рождаются в процессе познания своих, родных литератур. И свои конкретные открытия, методы, понятия, учения и т. п. вносят в сокровищницу мировой науки о литературе. Следовательно, история каждой национальной науки о литературе, каждой ее составляющей — критики и литературоведения, теории и истории литературы — представляет особую, оригинальную страницу в истории науки о литературе вообще и, значит, может быть самостоятельным предметом научного познания — предметом национального науковедения.

Исследование процесса развития теоретико- и историко-литературной мысли в России XVII—XVIII вв. и должно подвести нас к выявлению того исторического момента, когда круг определенных знаний о литературе и литературном процессе в нашей стране, делая известный качественный скачок в своем содержании, перерастает в подлинную науку, говоря о рождении самобытного национального литературоведения.

Глава первая

У ИСТОКОВ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

1

Исторически сложилось так, что специальных работ по теории литературы в Древней Руси не писали. И не потому, что отечественное теоретико-литературное сознание было в то время еще не развито, а потому, что особой необходимости в такого рода работах не было. Древнерусский писатель создавал свои произведения по образу и подобию уже существовавших, которые служили ему пособием-наставлением к творчеству, делая, таким образом, совершенно ненужными какие-либо на этот счет дефиниции. Он и без них прекрасно представлял, что и как надо ему писать.

Однако это не означает, что Древняя Русь не знала и не ведала теоретико-литературной мысли как таковой. Она на Руси была и развивалась достаточно интенсивно. Но закреплялись, фиксировались и распространялись теоретико-литературные знания своеобразно, не в виде привычных для нас определений, суждений, положений, а в форме жанровых названий-характеристик литературных произведений. Причем каждое такое название, как правило, «выставлялось в заглавии произведения». Данное явление Д. С. Лихачев связывает с «особенностями самого художественного метода древнерусской литературы»[1]. Но это было прежде всего особенностью древнерусского теоретико-литературного сознания.

«Те или иные традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты, — говорит Д. С. Лихачев, — служили сигналами для создания у читателя определенного настроения»[2]. Да, это так. Но одновременно они служили и определенным руководством к творчеству, настраивая писателей на соответствующий «художественный стереотип». Этот «стереотип, — продолжает Д. С. Лихачев, — не был признаком бездарности автора, художественной слабости его произведения. Он входил в самую суть художественной системы средневековой литературы», так как «искусство средневековья ориентировалось на „знакомое“, а не на незнакомое и „странное“...»[3]. Но ведь «знакомое» — всегда результат известного обобщения, выделения из массы явлений повторяющегося, типичного, характерного, что, в свою очередь, представляло собою определенную логическую операцию, из которых, в сущности, и состоит любое теоретическое, в том числе и теоретико-литературное, мышление, если речь идет о «знакомом» в какой-нибудь литературно-художественной системе.

«Стереотип, — говорит далее Д. С. Лихачев, — помогал читателю „узнавать“ в произведении необходимое настроение, привычные мотивы, темы»[4]. Да, и это верно. Но он же указывал и писателю на те же самые мотивы, темы и настроение, т. е. именно на то, что должно быть выражено или изображено в данной художест-

---

[1] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 71.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.

венной форме, в данном литературном жанре. И если «читателя необходимо было заранее предупредить, в каком „художественном ключе" будет вестись повествование»[5], то это же самое «предупреждение» получал и писатель, но уже в качестве своеобразной и, надо сказать, достаточно четкой установки, в каком «художественном ключе» должен он вести свое повествование.

Отмеченные Д. С. Лихачевым «эмоциональные „предупреждения" читателю», которые имели место «в самих названиях: „повесть преславна", „повесть умильна", „повесть полезна", „повесть благополезна", „повесть душеполезна" и „зело душеполезна", „повесть дивна", „повесть дивна и страшна", „повесть изрядна", „повесть известна", „повесть известна и удивлению достойна", „повесть страшна", „повесть чюдна", „повесть утешная", „повесть слезная", „сказание дивное и жалостное, радость и утешение верным", „послание умильное" и пр.»[6], одновременно, что необходимо признать, служили и предупреждениями-установками для творчества писателя, накладывая на него соответствующие обязательства, вытекающие из этих предупреждений. «Преславная» повесть — должна была быть преславной, «умильная» — умильной, а не какой-либо другой, «полезная», «дивная», «известная» — именно таковыми и т. д.

Аналогичную картину представляли названия «слов», «сказаний», «житий», «хождений», «историй», «посланий» и других видов произведений древнерусской литературы, точное перечисление которых, по наблюдению Д. С. Лихачева, «дало бы цифру примерно в пределах сотни»[7].

Все эти понятия о жанровых разновидностях древнерусских произведений явились результатом обобщения многолетнего художественного опыта наших писателей и книжников и уже сами в себе несли всю необходимую для творчества писателей и восприятия читателей теоретико-литературную информацию. Древнерусскому писателю и читателю совсем не нужно было специально разъяснять, что такое «повесть», «слово», «сказание», «житие» и т. п., для них это было, как говорится, яснее ясного, обычным, известным, повседневным, а «обыден-

---

[5] Там же, с. 71—72.
[6] Там же, с. 72.
[7] Там же, с. 57.

ное и распространенное, — по меткому замечанию Д. С. Лихачева, — не фиксируется»[8]. Фиксировалось лишь то, что отличало одни повести, слова, жития и т. д. от других повестей, слов, житий. Именно на это было преимущественно обращено теоретическое внимание литературной общественности того времени, закрепляясь и фиксируясь в многочисленных жанровых названиях-характеристиках, которые, как видно из примеров, приводимых Д. С. Лихачевым[9], представляли собою довольно разветвленную систему, свидетельствуя о известной широте и глубине древнерусской теоретико-литературной мысли.

Все, что можно было обобщить в творческой практике наших древних писателей и сделать достоянием читателей и последующих поколений писателей, получало свое отражение в этих, типологических по своей природе, названиях. В то же время отсутствие прямых определений сущности различных жанров или поэтических видов не означало, что никаких вообще определений в теоретико-литературном сознании древних россиян не существовало. Что такое, например, перечень названий разновидностей повести, приведенный нами выше из книги Д. С. Лихачева, как не развернутое определение данной литературной формы — т. е. ее теория? Только это определение не прямое, а косвенное, которого не было на бумаге, но которое выстраивалось в сознании, как только читатель или писатель бросал даже самый беглый взгляд на эти названия. Ему сразу становилось ясно, что повесть бывает «преславна», «умильна», «полезна», «дивна», «страшна», «чюдна» и т. п. Аналогичными по своему характеру были и определения других жанров древнерусской литературы.

Все это убедительно говорит, что Древняя Русь имела не только свою оригинальную национальную теоретико-литературную мысль, но и свою самобытную литературную теорию. Только теория эта по своей форме была своеобразная, не умозрительная, а наглядная, существовавшая не в виде определенного свода положений, суждений, заключений, выводов — одним словом, дефиниций, а в качестве системы конкретных понятий-представлений о литературных жанрах. И система эта была раз-

---

[8] Там же, с. 77.
[9] См.: там же, с. 57—73.

работана самым тщательным образом и зафиксирована с исключительной для того времени подробностью в соответствующих названиях-характеристиках произведений, где каждое из названий можно уподобить видимой части айсберга, остальная часть которого была сокрыта в толще и глубине национальной художественной традиции и жанровых представлений.

С известной условностью можно сказать, что древнерусская литературная теория состояла как бы из наглядных примеров-пособий по творчеству, которые включали в себя все реальное многообразие литературных произведений, созданных и бытовавших на Руси. Это было поразительное по своей гармоничности явление полного слияния теории и художественной практики, которые в процессе своего исторического развития постоянно коррелировали друг друга, контролировали, дополняли и обогащали.

Жанровые каноны — «художественные стереотипы», которые полностью определяли характер и сущность творчества древнерусских, вообще средневековых, писателей, делали практически ненужным выделение теоретико-литературных знаний в качестве самостоятельной, специфической области познания и утверждения ее, как говорится, де-юре. Они существовали де-факто в самой литературной структуре, в общей системе понятий — жанровых названий и в этом своем качестве прекрасно выполняли функцию руководства к творчеству для писателей, соответствующим образом направляя характер восприятия их произведений читателями.

На примере житийной литературы это было хорошо показано уже В. О. Ключевским. Творения Пахомия Логофета, писал он, «служили едва ли не главными образцами, по которым русские агиобиографы с конца XV в. учились искусству описывать жизнь святого»[10]. Получив в житиях, составленных Пахомием, «образцы агиобиографии, русские слагатели житий однообразно подражали им и в литературных приемах и в понимании исторических явлений»[11]. И затем Ключевский непосредственно касается и интересующей нас проблемы. Этот одинаковый для всех «слагателей житий» взгляд

---

[10] *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, с. 165.

[11] Там же, с. 167.

на явления, который был вычитан ими «в образцах», вместе с «литературными приемами», характерными для этих «образцов», и составили, как он пишет, «риторическую теорию жития»[12].

Естественный синкретизм теоретической и художественной мысли средневековья делал совершенно излишним создание каких-либо специальных теоретико-литературных работ, которые по своей природе призваны решать те же самые задачи: служить, с одной стороны, наставлением для творчества, а с другой — пособием для соответствующего восприятия и оценки произведений.

Такое положение было характерно для литературной жизни практически всех без исключения стран европейского средневековья, в том числе и России, когда каждая национальная художественная культура, каждое национальное «литературное войско обладало громадной силой сопротивляемости. Оно не „впускало" произведения чуждых жанров, защищая себя от наплыва жанров переводной, иностранной литературы, не связанных с книжным обиходом»[13] каждой из этих стран, тем самым ограничивая и национальное теоретико-литературное сознание сферой привычного и распространенного, не нуждавшегося в специальном осмыслении и дополнительном разъяснении.

Необходимость в такого рода осмыслениях и разъяснениях появляется лишь с возрастанием интереса к литературе и искусству других, и прежде всего древних, народов, вместе со стремлением понять и объяснить то, чем же отличался их опыт от современных национальных художественных традиций и представлений. Так создаются предпосылки для выделения литературной теории в самостоятельную область знания и появления специальных, специфических по своему характеру и назначению теоретико-литературных работ.

Именно этим обстоятельством объясняется тот факт, что «Поэтика» Ю. Ц. Скалигера (1561), положившая начало литературной теории нового времени, представляла собою не книгу о современной ему французской или итальянской литературе, а труд, где излагались основные положения «Поэтики» Аристотеля и раскрыва-

---

[12] Там же, с. 168.
[13] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы, с. 73—74.

лись художественное богатство и жанровое своеобразие античной поэзии, т. е. как раз то, что стало одним из главных объектов возрождения в XV—XVI вв. и было для литературной общественности тех лет явлением не только качественно, но буквально во всех отношениях новым, требовавшим действительно подробного, детального разъяснения.

Тем же обстоятельством объясняется то, что первыми на Руси работами, имевшими непосредственно теоретико-литературный характер, становятся либо переводы сочинений зарубежных авторов, как, например, рассуждение византийского писателя IX в. Георгия Хировоска «О образех», включенное в «Изборник Святослава 1073 г.»[14], либо заметки, касающиеся вопросов, связанных с составлением житий — жанра, заимствованного нашими писателями из византийской агиографической литературы. Наиболее показательным в этом отношении является послесловие Досифея «О сотворении жития началников Соловецких» к составленному им в начале XVI в. «Житию Зосимы Соловецкого»[15].

Этим же обстоятельством объясняется и тот факт, что собственно национальная теоретико-литературная деятельность начинается у нас не с осознания сущности отечественной художественной системы и ее своеобразия, а со стиховедения — области, до того на Руси совершенно неведомой, но проблематика которой была хорошо разработана и представлена в западноевропейских поэтиках того времени. Существование особой, стихотворной речи, заметно отличавшейся от обыденной, разговорной, так сказать, прозаической, на которой преимущественно и создавали свои произведения древнерусские писатели, было литературным явлением, явно требовавшим соответствующего теоретического разъяснения.

Первые опыты такого рода «разъяснений» восходят у нас к XVI в. И это не случайно. Именно в это время отечественная, вообще восточнославянская филологиче-

---

[14] См.: Изборник великого князя Святослава Ярославича, 1073 года. СПб., 1880; *Буслаев Ф. И.* Историческая хрестоматия церковнославянского и древне-русского языков. М., 1861, стлб. 267—287; История русской литературы. М.; Л., 1941, т. 1, с. 171—173; История русской критики. М.; Л., 1958, т. 1, с. 27.

[15] См.: *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник, с. 198—200.

ская мысль осознает себя самобытной и неотъемлемой частью национальной культуры, тем самым закладывая основы для формирования и развития оригинальной теоретико-литературной мысли.

2

В жизни каждого народа бывают такие моменты, когда борьба за право говорить, писать и мыслить по-своему, на своем родном языке равносильна борьбе за сохранение своей самобытности, независимости и самостоятельности своего национального и культурного развития. Отказ от этого права всегда означает потерю данным народом каких-то очень существенных, изначальных человеческих качеств, что неизбежно приводит к утрате им чувства национального достоинства и потере уважения со стороны других народов и наций.

Эта дилемма встала перед западными славянами в эпоху раннего средневековья, когда, «опираясь на немецких феодалов, римские папы и немецко-католическое духовенство распространяли христианство среди соседних народов буквально огнем и мечом. При этом римская церковь в союзе с немецкими князьями всячески стремилась подавить у народов, обращенных ими в христианство, развитие национальной культуры, языка и письменности» [16]. Ответом на это наступление явилось создание славянской азбуки и распространение славянской письменности и книг, чье право на жизнь доказали и отстояли в то далекое время великие славянские просветители — братья Кирилл и Мефодий в ожесточенной, бескомпромиссной борьбе «с немецко-католическим духовенством, которое стремилось запретить в Моравии введенное братьями богослужение на славянском языке, уничтожить славянские книги и тем самым остановить развитие славянской культуры и письменности» [17].

Подобная дилемма встала в XVI—XVII вв. и перед восточными славянами, над которыми возникла реальная угроза римско-католической экспансии. Миссионеры западных «образцов» культуры даже и не пытались скрывать своего пренебрежительного отношения к славянскому языку и письменности. «Есть только два языка, —

---

[16] *Истрин В. А.* 1100 лет славянской азбуки. М., 1963, с. 8.
[17] *Истрин В. А.* Возникновение и развитие письма. М., 1965, с. 409.

писал, например, иезуит Петр Скарга, — греческий и латинский, которые распространили веру во всем мире; помимо этих языков, нет другого, который мог бы быть пригоден для науки. Еще не было на свете академий или коллегий, где бы философия, богословие, логика и другие свободные науки преподавались по-славянски. Со славянским языком нельзя сделаться ученым... На нем нет ни грамматики, ни риторики и быть не может» [18].

В руках иезуитов орудием вытеснения славянского языка выступает латынь, которая насильственно насаждается в украинских и белорусских землях, находившихся в то время под властью Речи Посполитой. На латыни ведется богослужение, осуществляется официальная и частная переписка, издаются книги, и все это сопровождается истреблением рукописей и рукописных книг, созданных на славянском (церковнославянском) языке.

В этих условиях защита славянского — разговорного и церковнославянского — письменного языков становится чуть ли не единственным мирным средством борьбы «за восточнославянскую национальную культуру против политики религиозного и национального угнетения, проводившейся правящими кругами Польши...» [19]. Особое место в этой борьбе отводилось пропаганде, развитию и распространению церковнославянского языка — языка не только славянской книжной письменности, но и православного богослужения, открыто противопоставляемого богослужению латинско-католическому. «Борьба за церковнославянский язык против господства и распространения латинского языка и латинской мудрости явилась, — как отмечают советские исследователи, — отражением того общественно-политического движения, знаменем которого были свобода и независимость белорусского и украинского народов» [20].

Центрами культурного противостояния политике «полонизации и окатоличения» становятся братские школы — массовые учебно-просветительные организации, где обязательным было не только преподавание на славянском (русском, как порою называли и свой родной язык украинцы и белорусы) языке, но само изучение

---

[18] Цит. по кн.: *Голубев С. Т.* Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. Киев, 1883, т. I, Приложения, с. 150.

[19] *Кузнецов П.* У истоков русской грамматической мысли. М., 1958, с. 4.

[20] *Прокошина Е. С.* Мелетий Смотрицкий. Минск, 1966, с. 88.

этого языка, а также славянской грамматики стояло на первом месте и шло впереди других предметов-наук[21]. Деятельность этих школ раскрыла несостоятельность утверждения иезуитских проповедников о бедности славянского языка, о невозможности вести на нем преподавание «философии, богословия, логики и других свободных наук» и стать ученым, зная лишь один родной славянский язык. Богатый практический опыт братских школ, рост их числа и авторитета были лучшим доказательством истины, что «там и только там науки благоуспешно процветать могут, где при обучении юношества за главное основание приемлется язык отечественный...»[22].

Вместе с учреждением братских школ заметно активизировалась филологическая мысль славянских народов. В ходе борьбы с «латинской мудростью» была осознана настоятельная необходимость систематизации и упорядочения разговорных норм родного языка, правил национального словообразования и правописания. Именно в стенах этих школ создаются и в школьных типографиях печатаются первые славянские буквари и грамматики, говоря тем самым, что и нашему языку доступны «грамматические художества»[23], что тщетны все попытки истребить славянскую письменность, язык, культуру.

Была еще одна причина, вызвавшая активизацию славянской филологической мысли в XVI в.— возникновение и распространение на Руси с конца XV в. так называемой ереси «жидовствующих» и связанной с нею «порчи» книг. В отличие от римско-католической экспансии, которая была направлена на славянский мир извне, ставила своею целью физическое порабощение наших народов и прямое уничтожение их культуры, языка и письменности, «жидовствующие» действовали изнутри, ведя атаку непосредственно на духовные, и прежде всего религиозные, ценности славянских народов. Суть

---

[21] См.: *Мединский Е. Н.* Братские школы Украины и Белоруссии в XVI—XVII вв. и их роль в воссоединении Украины с Россией. М., 1954, с. 3, 51—55.

[22] *Каченовский М. Т.* Исторический взгляд на грамматику славянских наречий.— Труды О-ва любителей рос. словесности при имп. Моск. ун-те, 1817, ч. IX, с. 19.

[23] *Смотрицкий М.* Грамматики славенския правилное синтагма. Евю, 1619, л. 2, 2 об.

ереси «жидовствующих» (а к ним относили всех тех, кто разделял догматы расселявшихся по странам Европы «иудейских раскольников» — караимов[24]) заключалась в том, что они, как отмечают исследователи этого явления, «основываясь главным образом на Ветхом завете, опровергали самые основания христианского учения»[25], «отрицали божественность Иисуса Христа, полагая его обыкновенным смертным человеком», и «выступали против почитания икон, мощей и храмов, считая, что все это — творение рук человеческих и ничего божественного в иконах — раскрашенных досках, храмах нет»[26]. Ересь «жидовствующих», таким образом, была направлена на то, чтобы внушить широким народным массам известный нигилизм по отношению к национальным святыням и тем самым подорвать основы их веры. Распространение этой ереси повсеместно сопровождалось «умышленной порчей книг», сознательным их искажением, «испревращением»[27].

В начале XVI в. еретические движения на Руси (в том числе и «жидовствующих») были подавлены. Одних еретиков казнили, других сослали, но испорченные книги остались и нуждались в серьезном исправлении. Чтобы восстановить первоначальное, «истинное» их содержание, нужны были люди сведущие, подготовленные для такого важного дела и прежде всего разбирающиеся в «грамматических художествах», так как «портили» книги, как правило, либо малограмотные, либо просто не владеющие в достаточной мере русским (церковнославянским) языком.

Мысль о том, что без знания грамматики в таком деле не обойтись, утверждается в нашей стране вместе

---

[24] См.: *Прохоров Г. М.* Прение Григория Паламы «с хионы и турки» и проблема «жидовская мудрствующих».— ТОДРЛ, Л., 1972, т. XXVII, с. 350—360.

[25] *Иконников В.* Максим Грек. Киев, 1865, с. 39.

[26] *Кусков В. В.* История древнерусской литературы. М., 1966, с. 120. См. также: История СССР с древнейших времен до наших дней. М.: Наука, 1966, т. II, с. 132—133; Просветитель, или Обличение ереси жидовствующих. Творение преподобного отца нашего Иосифа, игумена Волоцкого. Казань, 1904.

[27] *Иконников В.* Максим Грек, с. 38—40. См. также: *Кульман Н.* Из истории русской грамматики. Пг., 1917, с. 13. Яркие примеры подобной порчи-искажения дает кн.: *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI в. М.; Л., 1955.

с работами Максима Грека (ок. 1475—1556) — опытного книжника, переводчика и филолога, который прибыл в Москву в 1518 г. по приглашению великого князя Василия III для исправления испорченных книг. Вовлеченный в общественно-политическую и церковную борьбу того времени, Максим Грек наряду с филологическими трудами, где говорит об ошибках, вкравшихся в русские богослужебные книги, пишет труды социально-обличительного характера, а также полемические, «направленные против ереси жидовствующих, против латынян, астрологии и апокрифов»[28].

Именно в трудах Максима Грека русские читатели и слушатели впервые встречаются с понятием о грамматике, ее сущности и назначении. «Грамматикия,— говорил он, — есть... учение зело хытро у еллинех». Она «есть сказание и явление преиспещренных пословиц философского вещания и беседы многоразличныя. И сказует ученику чин и образ осмых части слова, сиречь како поведать разумети и рассуждати и превести всякого слова». Грамматика, подчеркивал Максим Грек, — это «премудрое учение философское», и учит она не только распознавать «частей слова чин и образ», но и тому, «како меж собою (слова) совокупляются и сочиняются». Постичь все это непросто: для того нужно, говорит он, потратить год, другой, «покинув си вся градские суеты и житейские попечения»[29], т. е. как бы отрешиться от жизни и целиком погрузиться в эту науку. Одновременно Максим Грек разоблачает и высмеивает тех, кто, «не вкусивши художнаго ведения книжнаго, рекше грамматийскаго и риторскаго и прочих чюдных оучительств еллинских»[30], выдает себя за философов, людей ученых, образованных.

Деятельность Максима Грека пробуждает у русских книжников самый живой интерес к филологии. С этого времени, отмечают исследователи, в рукописные сборники все чаще и чаще начинают включаться «статьи грамматического содержания»[31], а затем вводится и

---

[28] *Державина О. А.* Максим Грек.— В кн.: Русские писатели: Биобиблиографический словарь. М., 1971, с. 35.

[29] Исследования по русскому языку. СПб., 1885—1895, т. I, с. 594, 595.

[30] *Максим Грек.* Соч. Казань, 1862, т. III, с. 286.

[31] *Ягич И. В.* Рассуждения южно-славянской и русской старины о церковно-славянском языке.— В кн.: Исследования по русскому языку, т. I, с. 634.

«преподавание грамматики как в высших школах, так и при начальном обучении»[32].

Таким образом, появление печатных славянских грамматик, букварей и азбук было исторически закономерно и обусловлено всем ходом развития филологической мысли восточнославянских народов XV—XVI вв. Причем, как мы видели, «сознание необходимости грамматического образования было вызвано в юго-западной Руси борьбой с иезуитским влиянием, а в северо-восточной — исправлением книг...»[33].

Проблемы, которые волновали славянскую филологическую мысль того времени, находят свое отражение и в печатном слове, где одно из центральных мест занимают предисловия и послесловия к букварям, грамматикам, азбукам. Жанры предисловия и послесловия оказались в тех условиях наиболее емким и действенным средством защиты родного языка, пропаганды национальной письменности, художественного богатства славянского слова и одновременно важнейшей формой выражения отечественного филологического сознания, показателем его уровня и характера. Именно здесь, в обращении к читателю, к тому, кто будет преподавать и кто будет учить родной язык, наиболее полно и ярко проявилась национальная филологическая мысль, ее основные заботы, проблемы, своеобразие.

Предисловия и послесловия к учебным книгам были в то время если и не единственными, то наиболее распространенными и общепринятыми формами научного самосознания, и прежде всего оценки и пропаганды данной дисциплины. И в этом качестве они сыграли непреходящую роль в процессе становления и развития национальной научной мысли, в том числе и филологической, историческое движение которой получило свое непосредственное отражение и даже, можно сказать, в известной мере совершалось на страницах предисловий и послесловий к самым массовым в то время филологическим изданиям — азбукам, букварям и грамматикам.

Первой такой книгой становится «Азбука» — фактически это был букварь, составленный и изданный Иваном Федоровым (ум. в 1583 г.) в 1574 г. во Львове. В послесловии, обращенном к своим соотечественникам,

---

[32] *Кульман Н.* Из истории русской грамматики, с. 23.
[33] Там же.

«возлюбленному честному христианскому русскому народу, греческого закона (веры. — *А. К.*)», он писал, что «сложих» свою «Азбуку» ради скораго младенческаго наоучения», подчеркивая при этом, что «сия еже писах вам не от себе, но от божественных апостол и богоносных святых отец учения, и преподобнаго отца нашего Иоанна Дамаскина, от грамматикии и мало нечто»[34]. Таким образом Иван Федоров обращал внимание и учителей и учеников на важность изучения родного языка, подкрепляя эту мысль авторитетом отцов церкви — самым весомым по тому времени аргументом. Он прекрасно понимает всю значительность и необходимость своего предприятия и ищет поддержки у тех, кому дорог русский язык. «И аще сии труды моя, — говорит он, — благоугодны будут ваши любви, примите сия с любовью...»[35]

Букварь Ивана Федорова уже самим фактом своего существования оказывал существенную поддержку сторонникам самобытного развития славянских, и прежде всего украинского и белорусского, народов, являясь реальным и действенным стимулом к изучению и пропаганде родного языка. Букварь получает известность и в скором времени переиздается дважды и оба раза в Остроге, в типографии, основанной самим Иваном Федоровым, — сначала в 1580—1581 гг., затем в 1590 г.

Вместе с тем появление печатного русского букваря вызвало и новую волну нападок на славянский язык и письменность со стороны иезуитов, приверженцев «полонизации и окатоличения» наших народов, что, в свою очередь, потребовало более серьезного, более научного и более аргументированного, чем просто ссылки на авторитет отцов церкви, выступления в защиту родного языка. И как бы отвечая этой потребности, Иван Федоров опускает во втором издании «Азбуки» свое послесловие и вместо него помещает «Сказание. Како состави святый Кирил Философ азбуку, по языку словеньску. И книги преведе, от греческих на словеньский язык».

Выбор на это произведение пал не случайно. Названное «Сказание» представляло собою одну из редакций трактата «О писменех» черноризца Храбра, написанного в конце IX — начале X в., в котором не только освеща-

---

[34] *Федоров И.* Азбука. От книги осмочастныя, сиречь грамматикии. Львов, 1574, Послесловие.
[35] Там же.

лась история создания славянской азбуки, но и доказывалось, что славянский алфавит ничуть не хуже других — греческого, еврейского, римского (латинского) и т. п., восходящих в конечном счете к одному источнику — алфавиту сирийскому. И затем прямо утверждалось «преимущество славянского перевода Священного писания в сравнении с греческим»[36], не говоря уже о латинском.

В условиях той борьбы, какую вели восточнославянские народы в XVI—XVII вв. за независимость, за право иметь свою национальную культуру, язык и письменность, публикация такого рода произведения имела непреходящее значение. Включенное в состав учебной книги и адресованное подрастающим поколениям, это «Сказание» говорило о древности происхождения славянской азбуки и письменности, о красоте, выразительности и, главное, «богоугодности» славянского «наречия», пробуждая тем самым у юных славян чувство необычайной гордости за их родной язык. Это было яркое, страстное, сильное слово в защиту национальной славянской письменности, призванное в новых условиях сыграть роль, аналогичную той, какую играло оно в борьбе западных славян и болгарского народа за свою национальную и культурную независимость, самобытность, самостоятельность[37].

«Сказание» о Кирилле-философе пользовалось огромной популярностью в русских, украинских и белорусских землях. Оно входит и в острожский букварь 1590 г., а затем практически и во все дошедшие до нас буквари XVII в., приобретая значение важнейшего исторического документа, свидетельствовавшего о законности («богоугодности») и закономерности возникновения славянской азбуки и письменности.

Текст первого острожского издания федоровского букваря был положен в основу «Кграмматики словеньска языка», изданной Мамоничами в 1586 г. в Вильно. Но если Иван Федоров в своей «Азбуке» видел лишь

---

[36] *Ягич И. В.* Рассуждения южно-славянской и русской старины о церковно-славянском языке, с. 317. Здесь же приводятся тексты этого трактата-сказания (с. 297—310). См. также: *Вилинский С. Г.* Сказание Черноризца Храбра о письменах славянских. Одесса, 1901.

[37] См., напр.: *Георгиев Е.* Разцветат на българската литература в IX—X вв. София, 1962.

часть «грамматикии», то Мамоничи прямо называют свой букварь грамматикой. Сделано это было намеренно и носило открыто полемический характер. Конечно, Мамоничи понимали всю разницу между тем и другим, но спокойно слушать утверждения вроде того, что на славянском языке нет и не может быть грамматики, они не могли. И потому назвали они свой букварь громким словом «Кграмматика», чтобы тем самым сказать всем недоброжелателям и скептикам: есть таковая и на славянском языке.

Своему изданию Мамоничи предпослали краткое предисловие-обращение к «по божию образу созданному человеку и слова саном почтенному», уже в самой характеристике адресата книги как бы выделив и подчеркнув присущий человеку и возвышающий его дар слова. И затем проводят мысль, что наличие этого дара не исключает, даже более того — никого не освобождает от необходимости учиться и что все «частии» слова «не без учения оставити потреба...». В послесловии Мамоничи прямо отмечают практическую пользу и общенациональное значение изучения родного слова. «Сия кграмматика словеньска языка... — указывают они, — выдана для наоученья и вырозуменья божественного писанья, а за помочью Христовою на несметную славу народу...» [38]

Следующим шагом, настоятельной, можно сказать, необходимостью в развитии славянской филологической мысли становится создание уже собственно грамматики отечественного языка. Ведь «всякой народ, — как отмечали еще в начале прошлого века, — имеет свой образ суждений или соединения идей; от того всякой язык в порядке слов имеет некоторые отличительные свойства» [39]. Раскрыть эти отличительные свойства родного языка, объяснить и обосновать их природу и была призвана славянская грамматика.

Но прежде, чем создать грамматику отечественного языка, необходимо было показать, что не только на других, но и на славянском языке можно со всей полнотой и ясностью раскрыть содержание основных частей и понятий этого художества-искусства и что славянский

---

[38] Кграмматика словеньска языка с газофилакии славного града Острога. Вильно, 1586, л. 1 и предпоследний.

[39] *Давыдов И.* Опыт о порядке слов.— Труды О-ва любителей рос. словесности, 1817, ч. IX, с. 48.

язык вполне может быть языком «свободных наук». Эту задачу прекрасно выполнила «Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка», напечатанная во Львове в 1591 г., где объяснение всех тонкостей «грамматического искусства» велось параллельно на родном и греческом языках.

В обращении к «правоверным оучения любителем», представителям «многоименитого российского рода», была дана краткая характеристика грамматики и подчеркнута ее основополагающая роль как начала начал всех других наук и знаний. Грамматика, говорилось здесь, «бо есть первая ключ отверзаяй оум разумети писания. От нея же, яко по степенех, всю лествицу по чину оучений трудолюбивии достизают — диалектики, риторики, мусики, арифметики, геометрии и астрономии. И сими же седми, яко же некиим сосудом рассуждения, почерпаем источник философии, разумевающее же и врачества» [40].

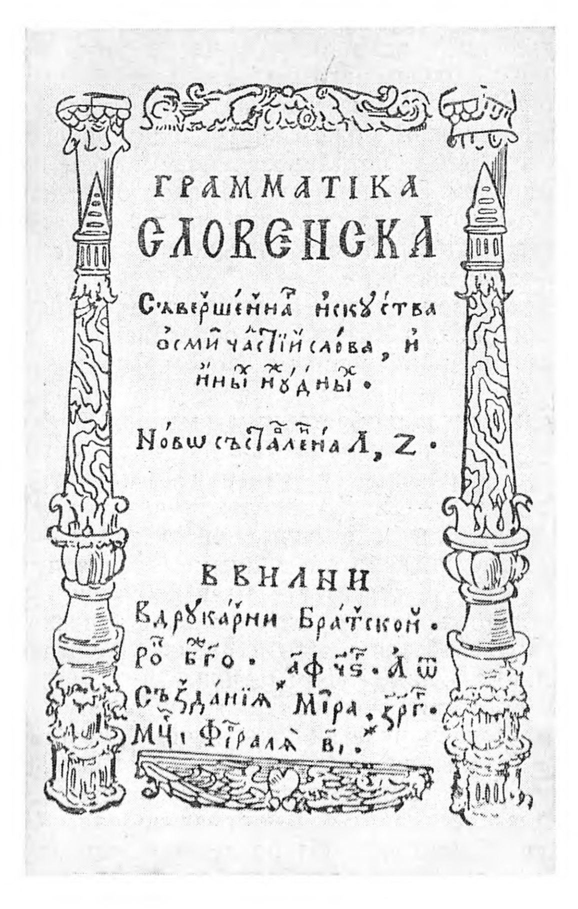
Надо сказать, что эта мысль сама по себе не была новостью для наших читателей того времени. Она лежала в основе средневекового византийского «Сказания о седми свободных мудростех» [41], которое было достаточно хорошо известно просвещенной и образованной части славянских народов. Однако печатно мысль о первоначалии грамматики, открывающей путь к познанию других наук, была высказана у нас впервые именно в этом обращении к «правоверным оучения любителем», став, таким образом, достоянием относительно широкого круга читателей, и прежде всего преподавателей и учеников братских школ, на кого и была рассчитана «Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка».

Та же самая мысль главенствует и в предисловиях-обращениях Лаврентия Зизания (Тустановского. Род. ок. 1560 — ум. после 1634), которыми открывается его «Грамматика», написанная уже целиком на одном славянском языке и изданная в Вильно в 1596 г. Уже на обороте титульного листа помещен стих, в котором от имени грамматики говорится, что без знания ее нельзя научиться писать. На первой странице раскрывается ее сущность: «Грамматика есть известное вежство, еже бла-

---

[40] Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка. Совершеннаго искуства осми частей слова. Ко наказанию многоименитому российскому роду. Львов, 1591, л. 1.

[41] Текст этого «Сказания» опубликован в кн.: *Спафарий Николай.* Эстетические трактаты. Л., 1978, Приложения, с. 143—153.


ГРАММАТІКА
СЛОВЕНСКА
Съвершеннаг искуства
осми частій слова, и
иных нуждных.
Новѡ съставленна Л, Z.
ВВИЛНИ
Вдрукарни Братской.
Ро Бго. афчѕ. А ѿ
Създаніа Міра, ѕрг.
Мцы Февраля в.

Титульный лист «Грамматики» Л. Зизания

гоглаголати и писати», а также «певное ведение, еже бы мы добре молвили и писали». Затем помещена «Эпиграмма. На грамматику», где раскрывается структура — составные части этой науки-искусства и подчеркивается ее значение:

Ключ бо есть, отворяючи всем оум
К познанию в преправый разум
По которой власне, як по всходе пойдет,
Каждый, если хочет, всех наук дойдет.

И завершает эту группу предисловий «Послание к спудеом, изрядным и всем любителем доброглаголиваго и пространнаго словеньскаго языка», где грамматика прямо названа «первой» из всех наук, «которой каждый добре ся научивши, может книги словенскаго языка добре читати и без вотпливости розумети, и право писати». При этом Зизаний не забывает отметить оригинальность своего труда, выделив тот факт, что данная грамматика «любезнейшего словенскаго нашего языка» им «ново написана»[42].

Свидетельством развития национальной филологической мысли явилось осознание определенного различия между устным и письменным словом, между разговорным и письменным языками, т. е. между природным даром речи и благоприобретенным умением писать и читать. В результате вырабатывается положение о том, что главное назначение грамматики — научить «право (т. е. правильно. — *А. К.*) писати и читати». «Недосыт на том, абы потребную речь только знати, — отмечал Зизаний, — але потреба ей и иным оповедати»[43]. Для него «говорить» и «писать» — разные науки, и одним умением говорить, считает он, не может довольствоваться человек: он обязан уметь и писать, и читать, а это невозможно без знания грамматики.

Таким образом, в «Послании к спудеом» Зизания не только подчеркивается жизненная необходимость изучения грамматики, но и выделяется письменная речь как более правильная, более организованная, а значит, и более ответственная, чем речь разговорная. Нетрудно заметить, что само по себе разделение слова на письменное и устное означало более глубокое проникновение в сущность языка, особенности его функционирования. Наметившийся процесс дифференциации языка по его функциям приведет в конечном итоге, как мы знаем, к выделению из письменной речи особого, уже собственно художественного, литературного языка. У истоков теоретического осознания этого явления стоит автор первой славянской грамматики — Лаврентий Зизаний.

Надо сказать, что подчеркнуто уважительное отношение к грамматике было в то время естественным и

---

[42] *Зизаний Л.* Грамматика словенска съвершеннаго искуства осми частий слова и иных нуждных. Ново съставленна. Вильно, 1596, л. 1—3.

[43] Там же, л. 2 об.

закономерным. На первых порах становления национальной филологии грамматика включала в себя все, что позднее стали называть «словесными науками», т. е. и пиитику, и стилистику, и отдельные разделы риторики. Именно в системе «грамматических художеств» впервые непосредственно заявляет о себе и проявляется национальная теоретико-литературная мысль.

3

Раздел «О метре»[44], включенный Зизанием в его «Грамматику», становится первым опытом национального учения о стихе, точнее, теоретического разъяснения сущности стихотворной речи. Зизаний не объясняет, почему он вводит учение «О метре» в «Грамматику», он просто знакомит своих читателей с понятием о «ноге» (стопе) и дает представление о пяти стопах: «дактиле», «спондее», «трохее» (хорее), «пиррихии» и «иамбе» (ямбе), а затем определяет три основных стихотворных «метра»: «ироический», «елегиаческий» и «иамбический». Здесь же он приводит примеры ироического и иамбического «метров» на «славенском диалекте», как бы предлагая читателям самим испробовать силы в такого рода творчестве.

Это было первое на Руси довольно развернутое и наглядное понятие о стихотворной — «мерной» — речи и одновременно первая попытка применить систему «классических» стихотворных размеров для написания стихов на русском — «славенском» — языке. Ранее лишь Максим Грек пробовал переводить и писать строки «еллинским способом мудрым». У него мы уже встречаемся и с выражением «нога» — стопа, и с представлением о двух «мерах» сложения стихов: «иройской» (шестистопной) и «елегиньской» (пятистопной)[45]. Однако только в «Грамматике» Зизания понятие о стихотворном искусстве получило достаточно ясное выражение на «славянском» языке, став тем самым доступным самым широким слоям русской общественности.

---

[44] Там же, л. 89—90. О жизни и творчестве Зизания см.: *Возняк М.* Причинки до студій над писаниями Лаврентія Зизанія.— Зап. наук. тов. ім. Шевченка, 1908, т. 83, кн. 3; *Анічэнка У.* «Грамматика» Л. Зізанія.— Весці АН БССР, 1954, № 4; *Ботвинник М.* Лаврентий Зизаний. Минск, 1973.

[45] Сочинения преподобного Максима Грека. [М.], 1911, с. 190, 191.

Надо сказать, что учение Зизания «О метре» не являлось еще национальной наукой о стихе, национальным русским стиховедением, да и опирался он в своих положениях не на отечественный художественный опыт. Зизаний только еще призывал к тому, чтобы писать русские — славянские — стихи по определенным правилам, выработанным предшествовавшей ему европейской стиховедческой мыслью. Его учение было адресовано нашему читателю в тот момент, когда на Руси практически не существовало еще письменной поэзии и к тому же не была еще теоретически осознана сама сущность, структура фольклорного стиха. Тем не менее изложенная Зизанием система стихосложения сыграла положительную роль. Знакомство с нею расширяло филологический кругозор россиян, говоря о том, что существует особая наука поэзии, особое искусство слагать стихи, которым в совершенстве, как отмечал Зизаний, владели «грецкие поэты» [46].

Следующим шагом на пути формирования национального теоретико-литературного сознания становится «Просодия стихотворная» Мелетия Герасимовича Смотрицкого (род. ок. 1578—1633), составившая также один из основных разделов его «Грамматики».

«Грамматика» Смотрицкого — свидетельство определенного развития системы филологических знаний в России за те двадцать с небольшим лет, которые прошли со времени выхода «Грамматики» Зизания. Ее появление говорит о серьезном шаге, сделанном нашей филологической мыслью как в совершенствовании самой структуры филологических знаний, так и в области стиховедения.

В пространном предисловии «Учителем школным автор» Смотрицкий уже не только говорит о пользе и значении грамматики вообще, но и касается проблемы стиля — «языка чистости» [47]. Обращает на себя внимание и твердая уверенность автора в том, что каждый его соотечественник все «грамматические художества» не только на греческом или латинском, но и на «своем языце Славенском оучинити может». И если Зизаний, говоря

---

[46] *Зизаний Л.* Грамматика словенска..., л. 90.
[47] См.: *Німчук В. В.* Граматика М. Смотрицького — перлина давнього мовознавства.— В кн.: Смотрицький Мелетий. Граматика. Київ, 1979, с. 27.

о пользе грамматики, еще имел в виду грамматику как таковую, то Смотрицкий старается поднять и подчеркнуть авторитет именно национальной, отечественной грамматики, которая «научит, мовлю, — пишет он, — и читати по Славенску, и писати розделне, и чтомое вырозумевати лацно». Причем наибольший успех, полагает он, будет достигнут в том случае, если «читаны будут звыклым школ способом Славенскии лекции и на Руский язык перекладаны»[48].

В «Грамматике» Смотрицкого не только иной порядок расположения основных ее разделов: орфография, етимология, синтазис, а затем уж просодия (У Зизания просодия шла после орфографии), но более развернутые и более четкие определения самих частей грамматики. Особенно заметны различия в учении о поэзии, что выражалось и количественно: три странички у Зизания, почти двадцать — у Смотрицкого. Но дело даже не в объеме, Смотрицкий предлагает принципиально иное учение о стихе.

Обосновывая необходимость включения раздела «О просодии стихотворной» в «Грамматику», Смотрицкий ссылается на творческий опыт Овидия, который находясь в изгнании среди сарматов, «совершенне навыкша славенским диалектом» и на нем «за чистое его красное и любоприемное стихи или верши писавша». Тем более «заеже», говорит Смотрицкий, «возможну стихотворну художеству в славенском языце». Рассудив таким образом, и решил он с «божию помощию» предложить «по силе во кратце правила его, помне тожде искуснее творити хотящим»[49].

Смотрицкий становится первым, кто со всей определенностью заявил, что поэтическое творчество возможно не только на греческом и латинском, но и на нашем, «славенском языце», что мы можем не хуже Овидия писать стихи на «славенском диалекте». Нужно только научиться писать так, как того требует стихотворное искусство, правила которого и составляют «просодию».

---

[48] *Смотрицкий М.* Грамматики славенския правилное синтагма, л. 1 об.— 2. О жизни и деятельности М. Смотрицкого см.: *Засадкевич Н. А.* Мелетий Смотрицкий как филолог. Одесса, 1883; *Осинский А.* Мелетий Смотрицкий, архиепископ Полоцкий. Киев, 1912; *Прокошина Е. С.* Мелетий Смотрицкий. Минск, 1966.

[49] *Смотрицкий М.* Грамматики славенския правилное синтагма, л. 237 об.

Потому-то и включает он «просодию» в свою «Грамматику», что она «учит метром или мерою количества стихи слагати»[50].

Надо сказать, что о просодии писал и Зизаний. Но если для него она была просто учением об «ударении гласа письмен» и непосредственно не связывалась со стихосложением, то для Смотрицкого нет другой просодии, кроме стихотворной. Соответствующий раздел его «Грамматики» так и назван: «О просодии стихотворной». Более того, для него просодия — это не что иное, как «художество стихотворное»[51].

Если вдуматься в выражение «художество стихотворное», то нельзя не поймать себя на мысли, что оно гносеологически очень связано с понятием «живопись словом» — понятием, которого не чуждалась русская наука о литературе и в XIX в. И сразу становятся понятными истоки той необычайной популярности «Грамматики» Смотрицкого: в своих филологических понятиях и представлениях он на десятки лет, а где-то даже на столетие опередил свое время.

Для чего же нужно изучать и знать просодию? — «Во удобейшее стихотворнаго художества в славенском языце изобретение...» Стихи — не простое, обычное слово, а особенное, художественное, определенным образом «изобретенное», утверждает Смотрицкий. «Стих, — подчеркивает он далее, — есть правильное степеней, во известном роде сочинение»[52].

Но, чтобы уметь слагать стихи, необходимо знать их составные части, саму структуру стиха, как бы мы сейчас сказали. Разговору об этом в «Грамматике» Смотрицкого посвящена целая главка, которая так и называется: «Како во познание стихотворения (т. е. стихосложения. — *А. К.*) прийти можем». Здесь отмечается, что «стих состоит ногами: нога слогами: слози стихиами, или писмены: заеже познанием писмен, слог и ног во стихотворения познание прийдем»[53].

Ни одну из этих частей стиха Смотрицкий не оставляет без внимания. Отсылая читателей к орфографии, где «довольнее» о писменах (буквах) и слогах сказано,

---

[50] Там же, л. 4.
[51] Там же, л. 238.
[52] Там же, л. 244, 245.
[53] Там же, л. 238.


ГРАММАТІКИ
Славенскиѧ правилное
Сѵнтагма,
Потщанїемъ многогрѣшнагѡ Мнїха
Мелетїѧ Смотрискогѡ, в
Кгиновїи Братства Церковнагѡ
Виленскагѡ, при храмѣ соше
ствїѧ Пресвѧтагѡ и животворѧщагѡ Дх҃а
изданием странствꙋющагѡ сим
списанием причинце:
Лѣта ѿ воплощенїѧ Бг҃а Слова ахѳ:
Правѧщꙋ Апⷭ҇лскїй престол
великиѧ Божиѧ Константїнопо
лскиѧ Церкве Вселенскомꙋ Па
трїарсѣ Г: Ѿцꙋ Тимоѳїю.
Виленскомꙋже Кгиновїю пред
стателствꙋющꙋ Г:
Ѿцꙋ Леонтїю Карповичꙋ
Архїмандрїтꙋ.
В Евю.

Титульный лист первого издания «Грамматики» М. Смотрицкого

он подробно останавливается на понятиях «о количестве слог: о ног собстве: и о стих родех». Затем он знакомит своих читателей с четырьмя двусложными размерами — спондеем, пиррихием, трохеем и иамвом и восемью трехсложными — дактилем, анапестом, амфибрахием, амфимакром, бакхием, полимбакхием, трибрахием и тримакром. Отметив существование известного множества «родов стихов», т. е. строф, Смотрицкий говорит, что имеется «седмь изряднейших», которые «суть, екзаметер, или иройский: пентаметер, или елегийский: иамвийский: са-

фийский: фалейский, или единнадесятосложный: гликонский: хориамвийский: асклипиадский». В действительности же он называет восемь «родов», к которым в дальнейшем прибавит девятый— «ироелегийский»[54].

Раскрывая суть каждого «рода», Смотрицкий, следуя в этом отношении прямо за Зизанием, приводит примеры каждого из них на «славенском языке». Преподав таким образом наглядный урок поэтического творчества, Смотрицкий замечает: «Прочыя стихов роды произволне оставляем: сия и во всех прочиих оудобное познание довлети судивше»[55], т. е. познание названных им «родов», считает он, вполне достаточно, чтобы судить о других и слагать стихи «мерою количества».

Отмечая широту учения Смотрицкого о стихе, нельзя не подчеркнуть, что именно он в русскую теоретико-литературную мысль вводит первое представление, первое понятие о художественности, поэтической образности. Так, в разделе «О синтазисе» («синтазис учит словеса сложне сочиняти»)[56] он особо останавливается на «синтазисе образной», т. е. тропах и фигурах. «Образная синтазис,— говорит Смотрицкий,— есть образ глаголания противу правилом синтазеос искусных писателей употреблением утверженый»[57] и затем приводит примеры девяти «образов» — фигур и тропов: приложение, объятие, сложение, спряжение и т. д. Отсюда следовало, что «искусные писатели» в определенных случаях могут писать «противу правилов синтазиса», исходя из выразительных возможностей языка, что слово писателя — это особое, образное слово, оно подвластно не каждому. Так возникает первое в России понятие о художественной специфике поэтической речи.

Это понятие в разделе «О просодии стихотворной» обогащается представлением еще об одном возможном нарушении «образа глаголания». В главке «О страстех речений» Смотрицкий обосновывает целый ряд поэтических, как бы мы сейчас сказали, вольностей. «Страсть речений, — пишет он, — есть речения измена, меры ради стихотворны бываемая»[58]. Это значило, что поэт в целях сохранения стихотворного размера может определенным

---

[54] Там же, л. 238, 245, 245 об., 246.
[55] Там же, л. 247.
[56] Там же, л. 4.
[57] Там же, л. 234.
[58] Там же, л. 248.

образом изменять слова. Например, путем прибавления «писмен или слога в начале речения»: вместо *лесть* писать *прелесть,* вместо *мрак — примрак, премудрость* вместо *мудрость* и т. п. Или, наоборот, путем их убавления, «отъятия»: *плот* вместо *оплот, мена* вместо *измена, зраст* вместо *возраст* и т. п. А всего Смотрицкий называет восемнадцать (!) такого рода приемов, говоря тем самым, что поэты во имя поэтического искусства могут нарушать не только «правила синтазиса», но и правила «речений». Так начинает формироваться представление об искусственном характере поэтического, художественного слова, что получит свое развитие в литературной теории классицизма.

«Просодия стихотворная» Мелетия Смотрицкого была в России единственным вплоть до работ В. К. Тредиаковского развернутым учением о стихе и художественности, созданном на русском языке. Долгая жизнь «Грамматики» Смотрицкого — последнее ее издание было в 1721 г. — а вместе с нею и его учения о стихе, стихотворных размерах, образном слове, поэтической речи, художественности говорит сама за себя. Это не только самая лучшая ее характеристика, но одновременно и высочайшая оценка той роли, какую практически сыграла эта «Грамматика» в распространении филологических знаний в России XVII — первой четверти XVIII в., в истории возникновения, зарождения русской науки о литературе. «Вратами учености» называл ее М. В. Ломоносов.

4

Согласно традиции, идущей еще от раннего средневековья, грамматика была первым и важнейшим «свободным,— как тогда говорили,— художеством», «мудростью» или «искусством» [59]. В таком качестве она выступала и в представлениях русских филологов XVII в. Вторым по своему значению «художеством» почиталась риторика, правда, в ряде средневековых трактатов ее помещали на третье место, после диалектики [60]. Этим во многом объясняется тот факт, что именно риторика становится той областью филологии, которую наряду с грамматикой

---

[59] *Гилберт К., Кун Г.* История эстетики. М., 1960, с. 175.
[60] См.: *Спафарий Николай.* Эстетические трактаты, с. 141—144, Приложения.

начинают разрабатывать наши поборники словесного искусства в XVII в.

Нельзя не сказать, что уже в античные времена риторика и поэтика представляли собою учения о разных формах словесного искусства: ораторского и стихотворного. Однако риторика была не только учением об ораторском искусстве, но являлась вообще наукой о выразительном слове, образной, яркой, красочной, логически стройной, убедительной, действенной речи. Без риторики не мыслилась поэтика. А такие, например, средства поэтической выразительности, как метафора, синекдоха, сравнение, олицетворение и т. п., были предметом исключительно «науки риторики».

По мере развития стихотворного искусства риторика все больше и больше выступала в качестве теории художественной прозы в широком смысле, включая сюда и ораторское искусство, в то время как поэтика оставалась преимущественно наукой о стихотворной речи — поэтических строфах и размерах, а также учением о поэтических, в основном стихотворных, родах и видах. Наша первая отечественная «Риторика», написанная архиепископом вологодским Макарием в 1617—1619 гг., и была по сути дела такой теорией выразительного, «украшенного», т. е. художественного, слова. Зачатки этой теории имелись, как мы видели, уже в «Грамматике» М. Смотрицкого[61], однако развернутое представление о художественности было дано именно в «Риторике» Макария — самой популярной учебной книге в России XVII в.: до нас дошло восемь ее списков, сделанных в течение 1620—1690 гг.[62].

«Риторика, — писал Макарий, — есть яже научает пути правого и жития полезного доброословия. Сию же науку сладкогласием или краснословием нарицают. Понеже красовито и удобно глаголати и писати научает»[63]. Т. е. риторика — это наука, которая учит «добро», «сладко», «красно» говорить и писать с одной целью: наставлять людей на путь правильный и жизнь полезную.

---

[61] См. об этом также: *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970, с. 27—28.

[62] См.: *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII века.— ТОДРЛ, М.; Л., 1951, т. VIII, с. 327—330.

[63] См.: *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII века, с. 332—333. В дальнейшем «Риторика» Макария цитируется по названной работе Д. С. Бабкина.

Осознание силы слова, возможности воздействовать им на поведение как отдельного человека, так и народных масс во многом обусловило тот повышенный интерес к риторике, какой мы наблюдаем в России XVII в.

У современного читателя с понятием «риторика» связано представление исключительно о формальных правилах и языковой, речевой схоластике. В действительности же подобное представление не имеет никакого отношения к риторикам XVII—XVIII вв., предметом которых было словесное творчество в самом широком смысле. Наглядный тому пример — «Риторика» Макария.

Она состояла из двух книг: «О изобретении дел» и «О украшении речи», — построенных в популярной тогда для учебных пособий диалогической форме.

«Что есть обретение (изобретение. — *А. К.*) дел?» — спрашивает Макарий и тут же отвечает: «О том Кикерон (Цицерон. — *А. К.*) философ писал, что обретение есть, сиречь выдумание или вымысл праведных вещей или к правде подобных, которые вещи всякое дело яснейшее и к правде подобнейшее показуют». Под «изобретением дел», как мы видим, тогда понимали не что иное, как творческий акт, создание произведений — слов, речей, рассказов и т. п., — основанных на выдуманном, вымышленном содержании. «Дело» при этом выступало в значении предмета, объекта, материи разговора, а также мысли или идеи, которую автор — оратор или писатель — стремился провести в своем слове, донести ее до читателя или слушателя.

Нельзя не обратить внимание на положение о том, что «выдумание и вымысл» соответствующих «делу» «вещей», которые должны составить содержание будущего слова-сочинения, это не голое, как бы мы сейчас сказали, фантазирование, а творческое воссоздание реальной действительности: все эти «вещи» должны быть «правде подобны». Невольно ловишь себя на мысли, что в данном случае имел место как бы стихийный призыв к тому, что позднее назовут художественным реализмом.

Определив таким образом основную задачу первой книги — научить творческому отношению к выбору предмета для «глаголания», Макарий затем переходит к вопросам, связанным с конкретными формами — «родами» — речей: «научающем», «судебном», «рассуждающем» и «показующем» — и их составом — «общими ме-

стами для каждого рода речей». Заключительная часть этой книги посвящена «расположению слова или рассуждению» — или, как бы мы сказали, логике, композиции «глаголания».

Остановившись в первой книге на целях, задачах и приемах построения оратором устного выступления — речи — или письменного слова, где центральное место занимала проблема «изобретения дел», вторую книгу своей «Риторики» Макарий посвящает вопросам, связанным с «украшением» этих «изобретений». Она состоит из шести разделов: «Что есть украшение слова», «О выображении или вымыслах», «О родах и видах вымыслов», «О видах риторических слов», «Об источниках риторических слов или откуда черпать писателю материал для своих произведений» и «О тройных родах глаголания».

«Украшение слова, — писал Макарий, — есть, которое ясно и явно и сладкоречием или глаголанием дела и вещи объявляет и показует». Что же составляет его основу? Оно «созидается и постановляется» на трех вещах: «Первое на речи грамматической. Второе на выображении (вымыслах). Третье на умножении вещей и дел». Таким образом, «украшенное слово» — это прежде всего слово грамматически правильное, во-вторых, это слово образное и, наконец, распространенное, т. е. богатое содержанием — «вещами» и «делами».

Проблемы художественной выразительности затрагивались в разделе «О выображении или вымыслах». Ссылаясь на Квинтилиана, Макарий дает такое определение этому понятию: «Выображение есть... некоторое новое наукою и смыслением выображение глаголания». Определение это всем своим содержанием, казалось бы, предполагало постановку проблемы творческой фантазии в широком смысле слова — создание, выдумывание чего-то необычного, нового. Реально же оно не выходило за пределы вопроса о тропах и фигурах. Однако и в таком качестве оно было очень существенно, говоря о том, что сами по себе тропы и фигуры — метафора, синекдоха, метонимия, аллегория и т. п. — в действительности как самостоятельные, независимые от человека явления не существуют: они — продукт его «вымысла», «воображения». Тем самым была теоретически осознана важнейшая составляющая образного, художественного мышления. Спустя более чем столетие проблема

вымысла как творческой фантазии в широком смысле будет поставлена в «Риторике» М. В. Ломоносова.

Для развития русского литературного языка большое значение имело учение Макария «О трех родах глаголания» — «высоком», «смиренном» и «мерном». «Род смиренный, — писал Макарий, — есть, который не востает над обычаем, повседневнаго глаголания... Род высокий есть, который, хотя болшею частию содержится, свойственным гласом. И потом паки еще части имеет метафорый, и от далных вещей приятых, достаточну размножает; и придав всяких видов, что от разума своего объявляет, и показует украшение глагола... Род мерный, который хоть и есть последний, имеет участок видов, но во умножении ничтоже составляется пропинаючи род. А таков есть Овидиуш и писма, грамоты и глаголы Кикероновы» [64].

По сути это было учение о трех видах речи вообще — разговорной, метафорической (образной, художественной) и деловой, включая в это понятие и ораторскую. Вместе с тем сам по себе факт такого деления представляет несомненный интерес, как первое на Руси теоретически осознанное свидетельство намечавшегося разрыва между разговорным и литературным языком, который в дальнейшем будет узаконен русскими теоретиками классицизма. В этом отношении теория «тройных родов глаголания» служила известным стимулом для развития национального литературно-художественного языка. Выделяя его в особый да к тому же «высокий» род, она подчеркивала превосходство этого рода над другими, тем самым нацеливая писателей на поиски более образных, более метафорических, т. е. более художественных средств выразительности.

Популярности и авторитету риторики в России XVII в. много способствовало распространение в списках средневекового трактата «Сказания о седми свободных мудростех», где прямо утверждалась основополагающая роль риторики «везде и всегда еже пишете и глаголете» и подчеркивалось, что без этой «честной науки» невозможно обойтись «в письменех или в стихах или в

---

[64] Цит. по кн. В. П. Вомперского «Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей», где приведен полный текст этого раздела «Риторики» Макария (см. с. 185—187).

посланиях или в коих беседах и в разговорных речениях...» [65].

В этом трактате каждая «мудрость» — она же «наука» и «художество» — характеризовала сама себя. Вот что говорила от своего имени риторика: «Аз бо мудрость есмь сладкогласнаго речения. Аз сладость дивнаго чиновнаго сказания. Аз доброта неоскудеваемого богатьства, аз сокровище некрадомаго стяжательства. Аз велеречие не отягчевающее ушесам. Аз от человек вражды темныя всегда отгоняю и в тоя место светлую любовь в них вселяю. Аз гнев пожинаю и брань попираю. Благостыню же ввожю и совесть составляю. Аз лукавая словеса посекаю и ложь обличаю, и лесть отсекаю, а целомудрие утверждаю. Аз светлая слава и умная сила» [66]. Эта яркая речь риторики в свою защиту произвела большое впечатление на наших писателей — составителей риторик. Иван Козырев, например, включил ее полностью в свою «Риторику» под названием «О риторике похвала и сказание» (1640) [67].

Как бы развивая основные положения «Сказания о седми свободных мудростех», а также учитывая опыт русской филологической мысли XVII в. (в частности, «Грамматики» М. Смотрицкого [68]), писатель и переводчик Николай Спафарий (1636—1708), долгое время живший в России, в 1672 г. составляет свой трактат под названием «Книга избранная вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах». Первым «свободным художеством» он, как и было принято в те годы, называет грамматику, вторым — риторику.

Примечательно, что в отличие от средневекового трактата, где говорилось о грамматике вообще, Спафарий акцентирует внимание на «грамматике славенской», утверждая, что и она также есть «изрядное художество благоглаголати и писати учащее» [69]. Вслед за Смотрицким он также считает, что просодия — это учение именно о стихосложении, а не вообще об ударении в словах — письменах. Особо Спафарий подчеркнет, что

---

[65] Цит. по кн.: *Спафарий Николай.* Эстетические трактаты, Приложения, с. 144.

[66] Там же, с. 145.

[67] См.: *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII века, с. 336—337.

[68] См.: *Белоброва О. А.* Личность и научно-просветительские труды Николая Спафария.— В кн.: *Спафарий Николай.*— Эстетические трактаты, с. 16.

[69] Там же, с. 29.

грамматика «есть же... изрядное искусство при творцех и списателех»[70], т. е. без знания ее невозможно какое-либо литературное творчество или изготовление новых списков известных сочинений.

Если грамматика «всеудобно и разумно глаголати и писати научает», то «риторика, — пишет Спафарий, — есть художество, яже учит слово украшати и увещевати... Конец (цель — *А. К.*) риторики есть учити красно глаголати и увещевати на куюждо вещь»[71]. Это определение несколько отличается от того, какое приводит в своей «Риторике» Макарий. Оно несколько уже, потому что Спафарий видит в риторике преимущественно науку об устной речи, в то время как для Макария она охватывает слово и устное и письменное. С другой стороны, в определении Спафария риторика предстает и как наука убеждения — «увещевания», что ближе античным представлениям о сущности этой науки-мудрости-художества. У Макария же данная сторона — назначение риторики — не акцентирована. Нельзя не отметить, что в главе, посвященной риторике, Спафарий почти дословно приводит одноименный раздел из «Сказания о седми свободных мудростех».

«Книга» Спафария пользовалась в России конца XVII в. большой популярностью и авторитетом. Так, составитель «Риторики» (1699) Михаил Иванович Усачев, сохраняя в целом композицию «Риторики» Макария, в предисловии дословно приводит всю главу о риторике из «Книги» Спафария, заменив лишь слово «увещевати» (убеждать) на «отвещевати» (отвечать)[72]. Однако эта замена носила принципиальный характер. Вместо «художества», которое учит говорить и убеждать, риторика тем самым представлялась в качестве исключительно искусства устной речи — искусства отвечать на те или иные вопросы.

5

Заметным явлением в развитии теоретико-литературных знаний в России явился курс «О пиитическом или стихотворном искусстве», прочитанный братьями Лиху-

---

[70] Там же.
[71] Там же, с. 30, 31.
[72] См.: *Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII века, с. 352; *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей, с. 30—31.

дами — Иоанникием (1633—1717) и Софронием (1652—1730) — в 1693—1694 гг. в Московской славяно-греко-латинской академии. Так был сделан первый шаг к выделению стихосложения из состава грамматики в самостоятельную область филологии.

Вместе с тем нельзя не отметить, что «пиитика» Лихудов не была собственно курсом теории поэзии, да и братья сами не ставили перед собою цели дать своим ученикам как можно более полное представление о литературе, поэтических родах и видах и т. п. Они смотрели на свой курс проще: научить учеников академии писать стихи. Но и это не являлось для них самоцелью. Курс «пиитики» был курсом, скорее, развития речи, чем «стихотворного искусства», хотя в нем и давались определенные понятия о стихотворном размере, о стихосложении сафическом и анакреонтическом, о пиндаровых строфах, антистрофах, эподах и т. п. Не случайно преподавание «пиитики» шло непосредственно после изучения грамматики — первого учебного предмета, а уже потом шли курсы риторики, логики и физики [73].

Впервые слово «пиитика» прозвучало на русском языке в предисловии к «Грамматике» М. Смотрицкого, вышедшей в 1648 г. [74]. Однако на русском языке ни в XVII, ни в первой трети XVIII в. не было создано ни одной национальной поэтики. Все вопросы, касающиеся стиховедения (исключая переиздания «Грамматики» Смотрицкого), а затем и поэтического искусства вообще, получали в то время свое отражение в курсах, прочитанных или написанных преимущественно на латинском языке [75].

В ряде ранее вышедших работ мы говорили о двуязычии теоретико-литературной мысли в России XVII в., когда грамматики, риторики и поэтики создавались на русском (славянском) и латинском языках. Однако в действительности картина бытования и распространения теоретико-литературных знаний в нашей стране в то время была сложнее, здесь имело место троязычие: существовали поэтики и риторики и на греческом языке. Так, Лихуды читали свой курс «пиитики» исключительно

---

[73] См.: *Смирнов С. К.* История Московской славяно-греко-латинской академии. М., 1855, с. 50—67.
[74] См.: *Смотрицкий М.* Грамматика. М., 1648, с. 25.
[75] См. напр.: *Сивокінь Г. М.* Давні українські поетики. Харків, 1960.



ИОАННИКИЙ ЛИХУД.
Гравюра начала XVIII в.

на греческом языке, риторику же преподавали на греческом и латинском.

Показательно, что в конце XVII в. наши филологи спорят о том, какой язык ближе русскому — латинский или греческий, отдавая явное предпочтение языку греческому, признавая латинское учение «вредным и губительным» [76]. Да и сама история Славяно-греко-латинской академии — наглядное свидетельство борьбы за греческое или латинское направление в ее деятельности. Братья Лихуды, писал историк этой академии, были греки, «но ввели и курс латинского языка». Однако их преемники после 1694 г. «читали на одном греческом», а

[76] См.: *Сменцовский М.* Братья Лихуды. СПб., 1899, Приложения, с. VI—XXVI.

латинский язык был вообще «изгнан из академии» вплоть до 1700 г. С 1700 по 1775 г., наоборот, преподавание велось исключительно на латинском языке. И если первый период в деятельности этой академии был «еллино-греческим», то второй — «славяно-латинским»[77].

Таким образом, троязычие было главной особенностью теоретико-литературной мысли в России XVII в. В таком вот пестром словесном одеянии вступала она в свой поворотный XVIII век.

СЛОВЕСНЫЕ НАУКИ В РОССИИ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII в.

В истории государственной, общественной и культурной жизни России 1700 год стал во всех отношениях поворотным. Да и само новое столетие началось у нас необычно, не 1 сентября, как раньше, а 1 января. И хотя русский XVIII век вступил в свои права на четыре месяца позже, он уже в первое свое десятилетие по всем, как говорится, показателям обогнал наш XVII в. на целую историческую эпоху.

Не прошло и трех дней после встречи нового года, как один за другим появляются петровские указы, переворачивающие и преображающие устоявшуюся жизнь снизу доверху и от мала до велика[78].

Однако не все преобразилось сразу, а в ряде областей и сфер общественной деятельности этот процесс растянулся на несколько десятилетий. Среди них оказалась и сфера литературно-художественной жизни, вообще область филологии, словесности в широком плане. И это было закономерно, потому что качественные изменения идеологических надстроек происходят лишь после того, как завершится преобразование базиса — социально-экономических отношений. Утверждение абсолютизма в России произойдет во второй четверти XVIII в., и именно тогда усилиями, трудами В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова будет открыта новая страница в истории русской литературы и литера-

---

[77] *Смирнов С. К.* История Московской славяно-греко-латинской академии, с. 17, 39.

[78] См.: История СССР с древнейших времен до наших дней. Первая серия. М., 1967, т. III, с. 192.

туроведения. А пока, в начале нового века, наша теоретико-литературная мысль питалась еще старыми соками.

1

Обращает на себя внимание своеобразная форма, какую принимает в это время распространение и пропаганда филологических знаний. Их не только предлагают студентам и слушателям различных школ в обычном виде лекций, но и делают предметом театральных представлений. Таковым было «Действо о семи свободных науках», созданное между 1702 и 1705 гг.[79]

В пьесе сохранен тот же принцип самохарактеристики наук, какой был принят и в «Сказании о седми свободных мудростех», и в «Книге избранной вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах» Н. Спафария, однако все это преподносилось в стихотворной форме.

Аз убо грамматика, художеств известна,
В действе есмь глаголати и писати вместна
Вся чинно,

— так в этой пьесе начинает о себе разговор Грамматика и последовательно раскрывает содержание и назначение всех своих частей, в том числе и просодии:

Просодиа же учит вся стихи слагати,
Во еже бы метрами чтоб прелагати
Согласно.

В пьесе неоднократно подчеркивается важность грамматики, знание которой открывает пути к другим наукам: «до протчих всех наук мног народ повела охотно»[80].

Затем слово предоставляется Риторике:

Аз убо риторика, наука вторая,
Во всех науках честна, весьма есть драгая
Во действах.

Далее, например, отмечается, что она рождает «красоту всем всеобразну, хитросплетенне в слозех совокуплен-

---

[79] См.: *Демин А. С.* «Действо о семи свободных науках».— В кн.: Пьесы школьных театров Москвы. Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). М., 1974, с. 483—487.
[80] Пьесы школьных театров Москвы, с. 141, 146.

ную». Особо выделяется польза, которую получают от риторики поэты:

Прекрасными рифмами зело украшаю,
В них и орациями себе объявляю
Всем в сладость.
Всяк труждающся мною, той мя обретает
И знающся со мною, риторски вещает
В витиствах,
Понеже бо аз их всех сладце поучаю,
Учеников своих тех славных сотворяю
Во весь мир [81].

В выступлении Риторики крайне любопытен один факт. Называя ее составные части так, как они звучат по-латински, автор пьесы тут же дает их русский — «славенский» — перевод:

Первая инвенция, латински реченна,
Обретение вещи,— тако преведенна
Славенска.

Аналогичным образом он поступает и в отношении «диспозиции», «окуции», «мемории» и «пронунциации», переводя их соответственно по-«славенски» — «расположение», «изъяснение», «память» и «объявление вещи» [82].

Мы остановились на этом факте не случайно. Дело в том, что необходимость перевода на русский язык латинских теоретико-литературных понятий, общепринятых в западноевропейском литературоведении тех лет, в самом скором времени осознается нашими теоретиками как важнейшая научная задача, без решения которой вообще немыслимо будет развитие и отечественной литературы нового времени, и национального литературоведения. И опыт автора «Действа о семи свободных науках» был в этом отношении примечательным, говоря о настойчивом стремлении русских филологов развивать отечественную теоретико-литературную мысль.

Это будет характерно и для деятельности Федора Поликарповича Поликарпова-Орлова (ок. 1670—1731) — автора славяно-греко-латинского букваря и «Лексикона треязычного», созданных в самые первые годы XVIII столетия.

---

81 Там же, с. 150, 151—152.
82 Там же, с. 153—154.

Издания Федора Поликарпова прежде всего отразили начало важного процесса в развитии нашей филологии: осознание мирового значения русского языка. Гордость за свой «мудролюбивый русский народ»[83], свою страну, родной язык пронизывает его предисловия к «Букварю» и «Лексикону». В обращении к «любезному читателю» его «Лексикона» он с нескрываемым удовольствием обыгрывает слово «слава», утверждая, что «от Славы славенский и род, и язык преславное свое начало восприяша», что язык наш славянский «славе соименный». Характеризуя еврейский, греческий и латинский языки, Поликарпов особо подчеркнет, что именно на русском (славянском) языке надо прославлять творца, издавать и распространять Библию, так как славянский язык «яко поистине отец многих языков, благоплоднейша. Понеже от него аки от источника неисчерпаема, прочим многим произыти языком, сиречь польскому, чешскому, сербскому, болгарскому, литовскому, малороссийскому, и иным множайшим, всем есть явно. Немалую же и отсюду наш язык славенский имеет почесть»[84].

Конечно, не все, перечисленные Поликарповым, языки восходят к славянскому корню — простим эту неточность нашему автору, — важно то, что с выходом его работы отечественная филология заявила о себе как вполне самостоятельной науке, способной к оригинальным суждениям и обобщениям. Отсюда генетически тянутся нити к знаменитой ломоносовской характеристике русского языка, который отличает «великолепие ишпанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италиянского, сверх того богатство и сильная в изображениях краткость греческого и латинского языка»[85].

В своем «Букваре», точнее, в предметном словаре, который был включен в него под названием «Краткое собрание имен по главизнам расположенное треми диа-

---

[83] *Поликарпов Ф.* Алфавитарь рекше Букварь славенскими, греческими, римскими письмены учитися хотящим, и любомудрие, в пользу душеспасительную, обрести тщащимся. М., 1701, л. 2 об.

[84] *Поликарпов Ф.* Лексикон треязычный. Сиречь речений славенских, еллиногреческих и латинских сокровище из разных древних и новых книг собранное и по славенскому алфавиту в чинах разположенное. М., 1704, л. 2, 2 об.

[85] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952, т. VII, с. 391.

лектами, в ползу хотящым ведети свойство еллиногреческаго и латинскаго диалекта», и «Лексиконе» Федор Поликарпов впервые дает русский перевод целого ряда теоретико-литературных терминов и среди них — поэтике. Обычно считают, что слово «поэтика» появилось у нас лишь во второй половине XIX в., а в XVIII в. говорили исключительно «пиитика». Оказывается, слово «поэтика» было известно уже Поликарпову, если не сказать — введено им в русский язык. И что чрезвычайно примечательно: если в «Букваре», вышедшем в 1701 г., он еще пользуется только словом «пиитика», толкуя его как «стихотворное оучение»[86], то три года спустя в «Лексиконе» он употребляет его уже в качестве синонима «поэтики». «Поетика или пиитика, — скажет он здесь, — стихотворная наука»[87]. Подумать только: три года — а какой огромный скачок в развитии отечественной теоретико-литературной мысли!

Давайте присмотримся к этим словам и словосочетаниям. В одном случае — «пиитика» и «стихотворное оучение», в другом — «поетика» и «стихотворная наука». Изменения на первый взгляд незначительные, но в терминологическом отношении разница поистине колоссальная. Если первые два еще целиком и полностью находятся на уровне нашей филологии XVII в., то два других принадлежат уже новой эпохе, системе понятий нового времени. Более того, они сохраняют свое терминологическое звучание почти до сегодняшнего дня и не чужды современной науке о литературе.

Появление в русском языке слова «поетика» и словосочетания «стихотворная наука» говорило не только о заметном шаге вперед отечественной филологической мысли за прошедшие три года со времени выхода из печати поликарповского «Букваря», но и о том, что уже в начале XVIII в. русское теоретико-литературное мышление в своих терминах и понятиях значительно приблизилось к общеевропейскому, а в отдельных случаях, как это видно из приведенного нами примера, даже встало с ним вровень.

В «Лексиконе» Поликарпова мы найдем и слово «поета» в значении «творец»[88], которое в том же самом

---

[86] *Поликарпов Ф.* Алфавитарь рекше Букварь..., л. 112 об.
[87] *Поликарпов Ф.* Лексикон треязычный, л. 17 (вторая пагинация)
[88] Там же.

значений встречается в ранее вышедшем «Лексиконе славенороссском» Памвы Берынды[89] — первом славянском толковом словаре, специальный раздел которого был посвящен объяснению иностранных слов и откуда, по-видимому, оно было заимствовано. В целом же если Поликарпов и пользовался трудом Берынды, то достаточно критично. Например, слова «автор», которое имелось в «Лексиконе» Берынды, у Поликарпова нет. Возможно, его насторожило то, что Берында переводит это слово как «началник»[90]. Почувствовав неточность такого перевода-толкования и не найдя соответствующего по значению слова в родном языке, Поликарпов вообще не включает его в свой «Лексикон», хотя оно имело все основания в его словаре быть. Правда, оно в нем все-таки есть, но только в латинском написании — «author» — наряду со словами «poëta» и «conditor» как иноязычные эквиваленты русского слова «поета»[91].

Об уровне национальной теоретико-литературной мысли начала XVIII в. говорит не только характер объяснения отдельных слов-понятий, имевших теоретико-литературное значение, которые были включены Поликарповым в его «Лексикон», но также и количество подобных слов, и фактор их общепринятости или общеупотребительности, о чем свидетельствует отсутствие каких-либо дополнительных разъяснений при их помещении. И таких слов, не нуждавшихся, по мнению Поликарпова, в специальной расшифровке-толковании, в его «Лексиконе» довольно много. Среди них — «баснь», «изящный» и «изящество», «искусство», «комедия» и «комедии творец», «образный» (в значении «воображаемый» — «imaginarius»), «образописатель» (в значении «живописец» — «pictor»), «повесть» и «повествование», «притча», «творение» (в значении «поэма» — «ποιημα» и «создание» — «creato») и т. п. Имеется в его «Лексиконе» и слово «трагедия», правда, еще в необычном, точнее, непривычном для нас написании — «трагодия». Однако ничего необычного в таком написании не было — это буквальная калька греческого τραγωδια и латин-

---

[89] См.: *Памва Берында.* Лексикон славенороссский и имен толкование. Киев, 1627, стлб. 445. Второе издание — Кутеин, 1653.
[90] Там же, стлб. 333.
[91] См.: *Поликарпов Ф.* Лексикон треязычный, л. 17 (вторая пагинация).

ского tragodia[92]. Написание этого слова через букву «е» будет принято несколько позже, и в таком виде оно окончательно утвердится в отечественной системе теоретико-литературных терминов.

Все отмеченное нами — несомненный показатель довольно высокого уровня нашей теоретико-литературной мысли того времени. А сам «Лексикон» — «неподозрительное», как тогда говорили, т. е. объективное, свидетельство, что у истоков процесса обрусения западноевропейских латиноязычных литературных понятий стоит Федор Поликарпов — филолог, переводчик, поэт, издатель, видный деятель отечественного просвещения конца XVII — первой трети XVIII в.[93], который тем самым вносил свой посильный вклад в основание будущей русской науки о литературе, национального литературоведения.

2

Несмотря на заметные успехи русской филологической мысли в начале XVIII в. и ширившееся стремление все писать и выговаривать по-своему, на родном «славенском диалекте», общепризнанным языком науки продолжает оставаться латынь. Традиции латиноязычной теоретико-литературной мысли, довольно сильные в развитии литературоведения западноевропейских стран XVI—XVII вв., не обошли и Россию первой четверти XVIII в., проявившись особенно заметно в культурных слоях, связанных с Киево-Могилянской и Московской славяно-греко-латинской академиями[94].

Двуязычность теоретико-литературной мысли в России того времени была вполне закономерна и естественна, отражая своеобразие общеевропейской теоретико-литературной мысли XVI—XVII вв., которая тоже была двуязычна и оставалась таковой до тех пор, пока латинский язык являлся в Европе общепринятым языком науки. Считалось само собой разумеющимся, что

---

[92] Там же, л. 131 (вторая пагинация).

[93] Об этом см.: *Браиловский С. Н.* Федор Поликарпович Поликарпов-Орлов, директор московской типографии.— ЖМНП, 1894, № 9—11.

[94] См., напр.: *Сивокінь Г. М.* Давні українські поетики. Харків, 1960; *Воскресенский Г. А.* Ломоносов и Славяно-греко-латинская академия.— В кн.: Михаил Васильевич Ломоносов. Его жизнь и сочинения. М., 1905, с. 21—42.

курсы таких наук, или свободных искусств, художеств, как риторика и поэтика, должны создаваться исключительно на латинском языке. Такого рода «латинские поэтики», например, возникали, издавались и переиздавались (или переписывались) буквально во всех государствах Европы. Поистине всеевропейской известностью пользовались «Поэтика» в стихах М. Виды («De arte poetica». Италия, первое издание — 1520), поэтики Ю. Ц. Скалигера («Poetices libri septem». Франция, первое издание — 1561) и Я. Понтана («Poeticarim Institutionum libri tres». Германия, первое издание — 1594). Кроме того, в Италии большой популярностью пользовалась латинская поэтика А. Донати (1631), в Германии — Я. Массены (1654), в Польше — М. Сарбевского (ок. 1640) и т. д. Одновременно создаются и поэтики на национальных языках: «L'art Poetique» В. Френе (ок. 1598) и Н. Буало (1674, Франция), «Apology for Poetry» Ф. Сиднея (1595, Англия), «Buch von der Deutschen Poetrei» М. Опица (1624, Германия) и т. д.

В целом латинским поэтикам принадлежит важное место в истории европейской теоретико-литературной мысли: в них обобщался опыт теоретического познания литературы в течение многих предшествовавших веков. Они являли собою не случайное собрание суждений и мнений, а логически стройную и последовательно раскрываемую в своем содержании систему понятий о литературе (поэзии) и историко-литературном процессе. Латинские поэтики давали уже в известной степени научное представление о специфике, природе (natura), предмете (materia), назначении, цели (finus) поэзии, условиях и процессе ее возникновения, историческом развитии в древние времена.

Эти поэтики выявили основную проблематику теоретических исканий того времени, которые нашли свое отражение в создании четырех учений: о подражательной сущности поэзии, ее воспитательном назначении, о трех стилях и поэтических родах и видах. Названные учения в приведенной нами последовательности определяли структуру западноевропейской теоретико-литературной мысли XVI—XVIII вв., одновременно характеризуя ведущие направления в ее развитии вплоть до начала XIX в. Эти учения утверждают свой, достаточно четкий критерий художественности, который затем переходит и в эстетику классицистов, становясь основой их

метода познания и оценки явлений литературной действительности.

Собственно теоретико-литературным в полном смысле этого слова было лишь учение о поэтических родах и видах, тогда как учения о подражательной сущности поэзии, ее воспитательном назначении и трех стилях являлись, скорее, общеэстетическими, распространяясь на все виды искусства, а последнее и общелингвистическим. Это предопределило центральное место, какое занимает учение о поэтических родах и видах во всех латинских поэтиках, что затем перешло и в литературную теорию классицистов и получило свое классическое выражение в «Эстетике» Гегеля.

Вопросы содержательности поэтических форм, их, как бы мы сейчас сказали, архитектоника, композиция, тематика и т. п. были в латинских поэтиках объектом самого пристального внимания, самого детального, порою даже излишне подробного и скрупулезного исследования. С одной только разницей, что в одних поэтиках больше внимания уделялось поэзии эпической, в других — драматической, в третьих — лирической, да и порядок рассмотрения поэтических родов и видов был далеко не одинаков, на что имелись свои объективные причины. Последнее главным образом и характеризовало своеобразие теоретико-литературной мысли в каждой европейской стране.

В условиях двуязычного развития теоретико-литературной мысли в России начала XVIII в. вполне закономерно и естественно появление «De arte poetica» и «De arte rhetorica» Феофана Прокоповича (1681—1736), курсы которых он читал в Киево-Могилянской академии соответственно в 1705 и 1706—1707 гг.

Эти работы отличает не только логическая, в соответствии с лучшими образцами латинских поэтик и риторик, стройность системы понятий и представлений о литературе (поэзии) и красноречии (прозе), но и методологическая четкость и последовательность в их изложении, особенно в «Поэтике».

«Поэтика» Феофана Прокоповича является самым значительным памятником периода двуязычного развития теоретико-литературной мысли в России, созданным на латинском языке, и в то же время последним достижением латиноязычной теоретико-литературной мысли в Европе вообще. Это был оригинальный труд, вобрав-



ФЕОФАН ПРОКОПОВИЧ.
Гравюра конца XVIII в.

ший в себя основные положения и понятия западноевропейской литературной теории, критически осмысленной нашим автором. Он высоко оценивает «усердие и старание», с которыми древние и новые выдающиеся писатели «разработали поэтические наставления и издали превосходные толкования, что, кажется, нельзя уже ничего ни пожелать, ни прибавить»[95].

Феофан Прокопович разделяет точку зрения на поэтическое искусство как «бесспорно одно из самых прекрасных и привлекательных» (336) и признает, что многие сочинения по поэтике превосходны. Однако тут же отмечает, что эти сочинения «трудно осилить или по

[95] *Прокопович Феофан.* Соч. М.; Л., 1961, с. 336. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

причине их изощренности, или потому, что они из-за подробного и пространного способа изложения слишком обширны и их нельзя усвоить людям с более слабыми способностями...». Кроме того, в них находится много «темного и малодоступного», без чего, как полагает наш теоретик, вполне может обойтись книга, посвященная «прекрасному искусству поэзии», в которой нужно «свести воедино в небольшом сравнительно объеме все более легкое, несложное, но более необходимое и, как бы собрав его в тугой узел, изложить насколько возможно кратко...» (337).

Общедоступность, краткость и ясность — вот три критерия, которыми руководствовался Феофан Прокопович, приступая к созданию руководства «для пользы и наставления учащегося русского юношества». Он максимально упрощает структуру своего сочинения, считая целесообразным разделить его на три книги. Для примера укажем, что «Поэтика» Ю. Ц. Скалигера — один из самых популярных и авторитетных трудов по теории литературы в XVI—XVII вв. — состояла из семи книг.

В первой книге наш теоретик полагает необходимым изложить самые общие положения, то, что «одинаково наставляет поэта в героическом, лирическом, трагическом или иного рода жанре» (337). В эту книгу, которая представляет собою как бы «вступление в поэтику», он помещает общетеоретические рассуждения о происхождении, пользе и необходимости поэтического искусства, о природе, предмете и назначении поэзии, поэтическом мастерстве, необходимости для каждого поэта выработки определенного стиля и способов достижения этого с многочисленными примерами-упражнениями. Во второй книге рассматриваются самые «важные» поэтические формы — произведения поэзии эпической и драматической; третья книга посвящена произведениям, которые, как он пишет, «уступают вышеупомянутым почти во всех отношениях» (337), — это формы поэзии буколической, сатирической, элегической, лирической и эпиграмматической.

Как нетрудно заметить, в основу деления его книг, а также последующего изложения материала положен принцип «степени важности» предметов разговора или «материи», если пользоваться выражением той эпохи.

Первая книга начинается с выяснения источника поэзии: что это — дар божий или он заложен в самой

природе человека? Решение этого вопроса имело для автора курса принципиальное значение: оно служило обоснованием необходимости самой поэтики — этой «прекрасной науки». Если способность поэтического творчества — божий дар, то никакая наука о поэзии не нужна: сам бог дает поэту при его рождении все необходимое для творчества. Если же источник поэзии заключен в природе человека и он постепенно сумел развить эту способность творить до искусства, то, как и любое другое искусство, поэзия имеет свои правила, свои приемы, свои образцы, которые обязан знать каждый поэт, что, собственно, и является предметом поэтики — науки о поэтических формах, образцах, самом поэтическом мастерстве.

Здесь нельзя не отдать должное Феофану Прокоповичу, который решает этот вопрос в пользу природы: «...я, — пишет он, — полагаю, что — не говоря о сокровенных щедротах Божиих — если рассматривать только Природу, то убедишься, что чувство человеческое, в образе любви, было первым творцом поэзии» (340). Отсюда неизбежно следовал вывод: «...искусство, утвержденное определенными правилами и наставлениями, не только полезно поэту, но прежде всего необходимо» (346).

Обосновав таким образом необходимость науки о поэзии, Феофан Прокопович переходит к последовательному определению основных понятий о литературе (поэзии). Во-первых, он говорит о происхождении самого названия «поэзия», что имеет для его курса не менее принципиальное значение, чем и определение источника поэзии. Несмотря на свое утверждение, что чувство человеческое «было первым творцом поэзии», Феофан Прокопович убежден: поэтическое творчество — акт не только осознанный, но и глубоко сознательный, потому что назначение поэзии — «оказывать людям помощь в жизни» (342). «Слово поэт, поэма и поэзия, — пишет он, — произведено от греческого слова poiein, что означает «творить» (facere) или «сочинять» (findere), отсюда и поэта, если бы это было в обычае, правильно можно было бы называть «творцом» (factor), «сочинителем» (fictor) или «подражателем» (imitator). Ведь выдумывать или изображать — означает подражать той вещи, снимок или подобие которой изображается. Отсюда и образ именуется изображением» (346).

Здесь заложен второй аргумент в пользу необходимости науки о поэзии. Если поэт по своей сути, по своей природе — сочинитель, подражатель, то тем более ему нужно учиться сочинять, учиться подражать, чтобы стать настоящим поэтом.

Затем Феофан Прокопович дает представление о природе, предмете и назначении поэзии. Надо сказать, что выделение этих понятий и определение их в логически стройной системе представляет собою важнейший вклад теоретиков XVI—XVII вв. в науку о литературе, свидетельствуя о зарождении уже в полном смысле слова научной методологии теоретико-литературного познания. Без выделения и определения этих ключевых понятий, к которым необходимо добавить и рассмотренное ранее понятие о «происхождении (источнике) поэзии», нельзя было построить и сколько-нибудь научно убедительную теорию поэтических родов и видов, где разграничение шло именно по линии происхождение — природа — предмет — назначение каждого поэтического рода, каждой поэтической формы (вида). А ведь последнее и было, собственно, целью всех латинских поэтик, на что указывает и Феофан Прокопович (338).

Система этих понятий, возникнув в XVI—XVII вв., становится в дальнейшем общепринятым инструментом познания и определения сущности поэтических родов и видов. Их мы обнаружим у Баттё и Тредиаковского, у Лагарпа и Остолопова, у Гегеля и Белинского, с ними мы встречаемся в различных словарях и энциклопедиях вплоть до наших дней. Это была уже вполне научная система понятий, содержание которых, постоянно развиваясь и совершенствуясь вместе с развитием науки о литературе, по мере более глубокого проникновения ее в сущность литературных явлений, тем не менее в целом ряде положений, сформулированных в те годы, сохранило свое значение вплоть до нашего времени. Например: о воспитательном назначении поэзии (литературы) и ее преимущественном предмете — человеке. Все это мы имеем и в «Поэтике» Феофана Прокоповича.

Вопрос о природе поэзии Феофан Прокопович решает в соответствии с традицией, которая восходит к античным теориям поэзии. Известно, что уже Платон природу поэзии непосредственно связывает и выводит из природы человека. Во-первых, из его способности мысленно, в воображении представлять различные пред-

меты и явления, действия и поступки окружающих его людей и затем при помощи слов передавать все это другим. И во-вторых, из свойственной человеку, особенно молодому и особенно детям, потребности, можно даже сказать привычки, подражать действиям и поступкам других людей. Поэзия — плоть и кровь этих двух способностей человека: она из них исходит, она же на них и рассчитывает в своей конечной цели — создать в воображении многих людей определенный образ человека, действиям и поступкам которого в силу природной потребности человека и должны непроизвольно подражать эти люди.

«Ввиду того, — писал Платон, — что все, относящееся к искусству, — это воспроизведение поведения людей при различных действиях, случаях и обычаях, так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения, то естественно, что им радуются, их хвалят и признают прекрасными, конечно, те люди, с природой или с привычками которых — либо с тем и с другим вместе — согласуются слова и напевы, сопровождающие хороводы»[96]. Так возникало понимание природы искусства (поэзии) как особой формы воспитания, или, как сейчас говорят, особой формы управления поведением человека.

Отсюда берет свое начало учение о подражательной сущности и воспитательном назначении поэзии, о человеке как ее главном, основном предмете — все то, что пронизывает и определяет содержание теоретико-литературной мысли XVI—XVII и даже XVIII в., характеризуя своеобразие теории литературы (поэзии) того времени, которая по сути дела была теорией воспитания посредством литературных произведений. Названные стороны являлись самыми важными при анализе конкретных поэтических форм. Отсюда становится ясно, почему Феофан Прокопович, говоря о природе поэзии, выделяет именно эти ее стороны: «Ведь поэзия есть искусство изображать человеческие действия и художественно изъяснять их для назидания в жизни» (346).

Здесь же Феофан Прокопович указывает на принципиальное отличие поэзии «от истории и от диалогизмов филологов (с которыми, — как он отмечает, — у нее есть нечто общее). История ведь просто повествует о подви-

---

[96] *Платон.* Соч. М., 1972, т. 3, ч. 2, с. 120.

гах, — разъясняет далее он, — и не воспроизводит их посредством изображения. Диалогисты же воспроизводят и изображают, но делают это не стихами, а в прозаической речи. Поэт же, имя которому «творец» и «сочинитель», должен слагать стихи, придумывать содержание, т. е. воспевать вымышленное» (346). Поэзия, таким образом, осознается как искусство отображения жизни при помощи или путем художественного вымысла, где содержание произведений представляет собою мир, созданный воображением поэта.

Обращаясь к предмету поэзии, как его трактует Феофан Прокопович, нельзя не отметить, что ни один теоретик того времени не допускал даже и мысли о возможности существования какой-либо «чистой» поэзии, поэзии, не приносящей людям пользы. «Сам предмет,— пишет Феофан Прокопович,— которым обычно занимается поэзия, придает ей огромную важность и ценность» (341). И хотя «основным предметом» поэзии является человек и «людские действия», что специально подчеркивается (346), тем не менее «поэты сочиняют хвалы великим людям и память о их славных подвигах передают потомству» (341), т. е. далеко не всякий человек может быть предметом поэзии. Так в недрах латинских поэтик формируется краеугольный камень эстетики классицизма.

Главной задачей-назначением поэзии Феофан Прокопович считал «пользу» и «услаждение», вернее, «пользу», достигаемую через «услаждение»: «...стихотворение, которое услаждает, но не приносит пользы, является пустым и подобно ребячьей погремушке. То же, которое стремится быть полезным без услаждения, едва ли будет полезным» (347). Наряду с этим он отмечает как познавательное, так и огромное воспитательное назначение поэзии: «Из произведений поэтов мы познаем и гражданский, и военный образ жизни... При этом поэты прививают добродетели душе, искореняют пороки... И они делают это тем легче и успешнее, что стихи их в силу наслаждения, порождаемого размером и стройностью, охотнее слушаются, с бо́льшим удовольствием прочитываются, легче заучиваются, глубоко западая в души» (344).

Следующий круг понятий, на которых останавливается Феофан Прокопович прежде, чем перейти к главному предмету разговора — учению о поэтических родах и

видах, это понятия, относящиеся к сфере поэтического мастерства, или, как бы мы сейчас сказали, понятия, характеризующие творческий процесс.

В этом разделе «Поэтики», как бы в развитие представлений о необходимости науки о поэтическом мастерстве, раскрываются «необходимые (по выражению Прокоповича) условия, создающие поэта». Их два: «поэтический вымысел, или подражание (т. е. умение «измышлять правдоподобное», подражать «действительным событиям». — *А. К.*), и ритм речи, основанный на определенных правилах, или стихотворное мастерство» (347). Здесь же он останавливается на вопросах, касающихся того, как развить в себе эту способность «измышлять» и в совершенстве овладеть поэтическим мастерством, искусством «стихотворного размера», одним словом, говорит о том, как «стать выдающимся поэтом» (381). В центре этого учения находятся понятия о «подражании» и «стиле».

Подражание Феофан Прокопович считает необходимым условием образования поэта, единственным способом овладения тайнами поэтического мастерства, которое закрепляется в определенном стиле. Только «постоянно упражняясь в писании, ежедневно стараясь писать хотя бы по одной строчке или сочинять один стих», можно «достичь успеха» (349). Ни дня без строчки — учит начинающих поэтов Феофан Прокопович, предлагая им многочисленные примеры-упражнения, убеждая, это поэзия — это тяжелый, упорный, постоянный труд. Но нет другого пути к овладению, выработке необходимого для поэтического творчества стиля, как только неустанными упражнениями «добиваться лучшего» (350).

В понятие подражания в данном случае наш теоретик вкладывает стремление «уподобиться какому-либо выдающемуся поэту» (381). При этом он предостерегает от слепой подражательности и копирования. Подражание, по его словам, «заключается в каком-то совпадении нашего мышления с мышлением какого-либо образцового автора, так что хотя бы мы и ничего не брали у него и не переносили в наше сочинение, однако оно казалось бы словно его произведением, а не нашим: до такой степени может быть похожим стиль!» (384).

Нельзя не признать, что для Феофана Прокоповича подражание действительно является «душою поэзии»

(347). Только оно дает возможность «изображать человеческие действия», оно же и единственный путь к вершинам поэтического мастерства.

Мы так подробно остановились на понятиях, в которых нашли свое отражение основные положения учений о подражательной сущности и воспитательном назначении поэзии, раскрываемых в «Поэтике» Феофана Прокоповича, не случайно. С одной стороны, они очень показательны для всей европейской теоретико-литературной мысли XVI—XVII вв. и в известной мере характеризуют ее уровень. А с другой стороны, эти понятия со всем своим содержанием и названными учениями без каких-либо серьезных изменений войдут в эстетику просветителей и литературную теорию классицистов, а в ряде своих положений даже в теорию европейского романтизма. Все это дает нам право в дальнейшем не останавливаться на этих понятиях и учениях каждый раз, когда мы будем касаться различных курсов поэтик и риторик, которые создавались в России XVIII в., где эти понятия неизменно занимают свое определенное место, а уделим внимание самому главному в теоретико-литературной мысли того времени — учению о поэтических родах и видах. Свое главенствующее положение это учение утверждало и количественно: достаточно сказать, что в «Поэтике» Феофана Прокоповича ему посвящены две книги из трех.

3

После «Эстетики» Гегеля стало общепринятым делить поэзию на три рода: эпическая, лирическая и драматическая. Для современного читателя это деление стало настолько хрестоматийным, что он даже не допускает мысли о существовании других принципов деления, других родов поэзии. Кажется, что начиная от Аристотеля все поэты и теоретики делили поэзию на три рода, и никак не больше. «Их только три, — писал уже В. Г. Белинский, — и больше нет и быть не может». Однако тут же отмечал: «Но в пиитиках и литературах прошлого века существовало еще несколько родов поэзии...»[97]. Действительно, прежде чем европейское литературоведение окончательно утвердилось в мнении, что

[97] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1954, т. V, с. 62.

существует только три рода поэзии, теоретико-литературная мысль прошла длительный путь своего развития. Опыт России XVIII — начала XIX в. — наглядное тому свидетельство.

В «Поэтике» Феофана Прокоповича мы встречаем семь родов поэзии: эпическая, драматическая, буколическая, эпиграмматическая, элегиаческая, сатирическая, лирическая.

Эпическая поэзия, или эпопея, пишет он, «означает то же самое, что вымысел, или подражание, выраженное в стихотворной либо прозаической речи». Эпопея, в смысле «героическая поэма», есть «поэтическое произведение, излагающее в гекзаметрах с помощью вымысла подвиги знаменитых мужей» (386).

Определения драматической поэзии Феофан специально не дает, вероятно полагая его общеизвестным или очевидным, переходя сразу к характеристике трагедии, комедии и трагикомедии: «Трагедия есть стихотворное произведение, воспроизводящее в действии и речах действующих лиц важные деяния знаменитых мужей и главным образом превратности их судьбы и их бедствия. Комедия же есть стихотворное произведение, которое шутливо и остроумно изображает в действии, равно как и в речах действующих лиц, общеизвестную и частную деятельность простого люда для наставления в жизни и в особенности для обличения дурных нравов людей. Из этих двух родов составляется третий, смешанный род, называемый трагикомедией, или, как Плавт предпочитает называть его в «Амфитрионе», — трагедокомедией, так как именно в нем остроумное и смешное смешивалось с серьезным и грустным и ничтожные действующие лица — с выдающимися» (432).

Эти знания Феофан Прокопович попытался применить на практике, написав в 1705 г. трагедокомедию «Владимир».

Дальнейший порядок рассмотрения поэтических родов Феофаном Прокоповичем следующий: сначала идет поэзия буколическая, затем сатирическая, элегиаческая и только после них лирическая и самая последняя эпиграмматическая. Надо сказать, что последовательность рассмотрения поэтических родов во всех поэтиках играет определенную оценочную роль, говоря о степени важности в глазах теоретика тех или иных родов для современной ему поэзии. Это определенным образом характе-

ризует своеобразие теоретической мысли того или иного народа в данный период его теоретико-литературного развития. Действительно, если литература есть выражение и отражение жизни народа и общества, то особенности общественной жизни необходимо должны сказаться и в системе понятий о литературе.

Конечно, России конца XVII — начала XVIII в., стране преимущественно аграрной, земледельческой, значительно ближе была поэзия буколическая, пастушеская, чем лирическая или эпиграмматическая. И Феофан Прокопович не мог не видеть известное преимущество этой поэзии, а затем и сатирической, и элегиаческой перед лирической. Как же он определяет эти поэтические роды?

«Буколическая поэзия есть подражение сельским действиям, она подобна комедии, но разница между ними в том, что первая затрагивает также и дела гражданские, последняя же касается только поселян» (437). «...Сатира должна быть язвительной и остроумной, бичуя человеческие пороки» (438) — задача также очень значительная и актуальная, учитывая настоятельную необходимость определенных социальных преобразований, которую начинали понимать лучшие люди того времени («Поэтика» создавалась после поражения русских войск под Нарвой, когда с особенной остротой встала задача реорганизации русской армии и экономики России). «Элегия, — пишет Феофан Прокопович, — как гласит ее название, есть некое печальное поэтическое произведение. Мне лично кажется, впрочем, что хотя элегия и не всегда должна иметь печальное содержание, все же ей всего больше подходит содержание, исполненное переживаний, гнева, любви, радости, скорби и т. п.» (439).

Что же такое лирическая поэзия в понимании Феофана Прокоповича, почему она поставлена после элегиаческой? «Лирическая поэзия, — говорит он, — получила название от лиры — музыкального инструмента, под аккомпанемент которого обычно пели стихи. Это есть искусство сочинять короткие песни, которые сперва пелись в честь богов, героев и знаменитых мужей, а впоследствии были применены к какому угодно содержанию. В лирических стихотворениях, следовательно, выражаются радость, торжество, желания, увещевания, хвалы и порицания не только лиц, но и животных, пред-

метов, времен и мест» (441). Становится ясно, что все роды поэзии Феофан Прокопович рассматривает именно по степени важности их предметов, начиная от «подвигов знаменитых мужей» в эпопее и кончая изображением «животных, предметов, времен и мест» в лирике и надписями «в знак победы, битвы или другого события» в поэзии эпиграмматической (443). Элегиаческая поэзия потому оказывается выше лирической, что она говорит о переживаниях, гневе, любви, радости и скорби только человека, в то время как лирика «опускается» до менее значительных тем. Это, можно сказать, четко выраженный и последовательно проведенный принцип человекоцентрического деления поэзии от высоких до низких предметов его жизни. В этом нетрудно обнаружить тенденцию «классицистской» — точнее, средневековой — иерархии поэтических родов и видов, ведущую свое начало от «Поэтики» Аристотеля, «Послания к Пизонам» Горация и «Поэтики» Ю. Ц. Скалигера.

В то же время здесь проявляется и своеобразие русской теоретико-литературной мысли, которая высшим родом поэзии считает не драму, как в теории французского классицизма, где драматургии принадлежало ве-

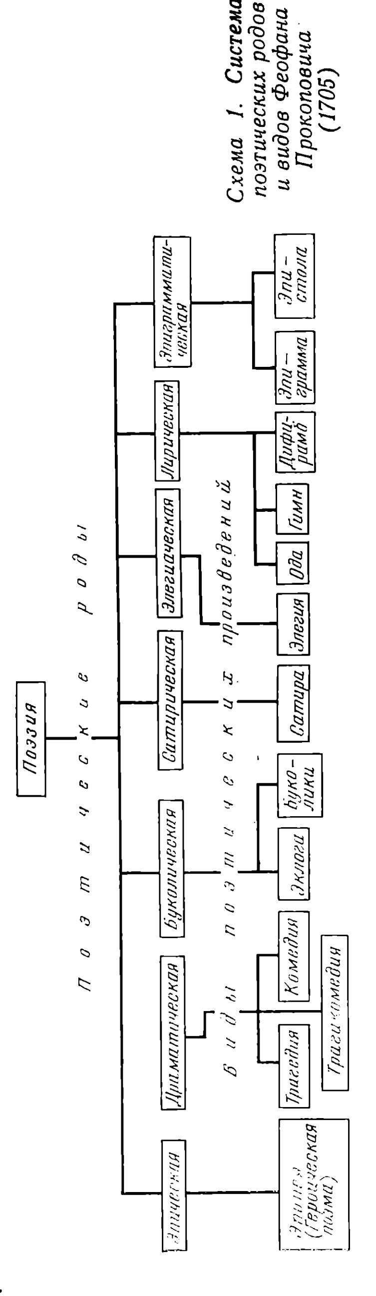


Схема 1. Система поэтических родов и видов Феофана Прокоповича (1705)

дущее в литературной жизни место, а эпопею. Для будущих русских теоретиков классицизма, кончая Н. Ф. Остолоповым, высшим родом поэзии неизменно будет поэзия эпическая. Достаточно сказать, что уже А. Д. Кантемир и М. В. Ломоносов пытались создать свою национальную эпическую поэму. И это имеет свое объяснение: русские поэты и теоретики считали, и не без основания, что величие России, ее масштабность, необъятные просторы и многовековую историю вполне можно показать только в эпопее. Очень показательно, что ни один из русских критиков и теоретиков вплоть до В. Г. Белинского не ставит под сомнение первенствующую роль эпопеи в системе поэтических родов и видов русской литературы. Правда, некоторые оговаривались, что, например, французы считают высшим родом поэзии драму, но дальше этой оговорки дело практически не шло.

Давая и обосновывая свое разделение поэзии на роды, Феофан Прокопович одновременно разграничивает и определяет соответствующие им поэтические формы — виды поэтических произведений (см. схему 1) [98].

Лаврентий Горка (1671—1737), читавший курс пиитики в Киево-Могилянской академии начиная с 1707 г., шел в основном за Феофаном Прокоповичем, сохраняя и порядок рассмотрения поэтических родов и видов. Однако шел не слепо. Так, например, повторив главные положения «Поэтики» Феофана Прокоповича о сущности эпической поэзии, Лаврентий Горка добавит: эпическая поэзия так возвышается над другими родами, «как герой — над другими смертными; посему прочие поэтические произведения получают силу от эпоса, как от царицы» [99]. Подробная характеристика «Idea artis poëseos» Горки и других учебных пособий, созданных в

---

[98] О «Поэтике» Феофана Прокоповича см. также: *Соколов А. Н.* О поэтике Феофана Прокоповича.— В кн.: Проблемы современной филологии. М., 1965, с. 243—249; *Лужный Р.* «Поэтика» Феофана Прокоповича и теория поэзии в Киево-Могилянской академии (первая половина XVIII в.).— В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966, с. 47—53; *Федоров В. И.* «Поэтика» Феофана Прокоповича (Из истории русской эстетической мысли кануна формирования классицизма).— Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. Кафедра русской литературы, 1971, т. 455, с. 290—301; *Он же.* Литературные направления в русской литературе XVIII века. М., 1979, с. 7—15.

[99] См.: Труды КДА, 1866, № 11, с. 345.

недрах Киево-Могилянской академии, дана в работе Н. Петрова «О словесных науках и литературных занятиях в Киевской духовной академии от начала ее до преобразования в 1819 г.»[100].

4

Наряду со стихотворными жанрами большой, если не сказать большей, популярностью пользовались и жанры прозаические. Но теория поэзии обходила их стороной, хотя и признавала, что отдельные поэтические произведения — например, эпопея или комедия — могут быть написаны и «прозаической речью». Проза, как уже отмечалось выше, являлась исключительно предметом риторики. Не случайно поэтому система прозаических жанров, в отличие от поэтических родов и видов, была самым тесным образом связана с теорией стилей — одного из основных разделов «науки риторики». Это мы наблюдаем и в «Риторике» Феофана Прокоповича.

Признавая существование только трех стилей — «высокого», или «торжественного, возвышенного, величественного, пышного», «среднего», или «умеренного, цветистого, спокойного, равномерного» и «низкого», или «простого, неприкрашенного, привычного»[101], Феофан Прокопович соответствующим образом различает и прозаические жанры, деля их на высокие, средние и низкие. К первым он относит возвышенные речи, рассуждения и размышления; ко вторым — хвалебные речи («похвальные слова») и историю; к третьим — письма к друзьям, диалоги и трактаты. Самое большое внимание Феофан Прокопович уделяет историческому жанру, посвящая ему специальный раздел «О способе написания истории».

Утверждая необходимость создания национальной русской истории, он пишет: «...столько славных дел нашего отечества забыты совершенно, и что оно совершило до сих пор, — едва что передано памяти потомства». Определяя сущность исторического жанра: «История — есть изложение какого-либо факта, то есть, то же, что

---

[100] См.: Труды КДА, 1866, № 7, 11, 12; 1867, № 1.
[101] О стилистической теории Феофана Прокоповича см.: *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей, с. 70—98, 195—200.

повествование...»[102], — Феофан Прокопович решительно выступает против разного рода домыслов, и прежде всего «в историях о святых и чудесах». Здесь он самым серьезным образом ставит вопрос о сущности «жития»— традиционного жанра русской литературы, призывая к тому, чтобы этот жанр был подлинно историческим, и противопоставляя его «басне», как рассказу, целиком основанному на вымысле.

Историческое произведение, писал Феофан Прокопович, включая в это понятие и жития святых, должно иметь три качества: достоверность, краткость и ясность. При этом под достоверностью он понимает именно историческую достоверность или авторитетность суждений. Необходимо, отмечает Феофан Прокопович, «верить только людям достоверным, и притом, когда их много говорит одно и то же; касательно же отдаленных от нашего времени событий искать достоверных и важных авторов и следовать большинству, или же, если число той и другой стороны и авторитет важны, то оставлять предмет под сомнением. Нужно, кроме того, изучать времена и места, по описаниям географов, хронологов и других авторов», чтобы не погрешить в своих сочинениях, как погрешил Скарга-иезуит, «который в прибавлении к жизни св. Иоанна Дамаскина» говорит о том, что одновременно с ним «писал и Феофилакт». «Но однако, — замечает Феофан Прокопович, — Феофилакт за 20 с лишним лет до своего рождения, кажется, писать не мог».

Феофан Прокопович прекрасно понимает, что неточности и натяжки в исторических описаниях и суждениях могут привести и естественно ведут к дискредитации житий святых, ставят под сомнение их истинность. Поэтому он решительно выступает против тех «повествователей о чудесах, которые описывают происшествие вопреки достоверным и положительным свидетельствам». Предостерегая писателей от подобных шагов, он пишет, что не «достойны вероятия чудеса важные и чрезвычай-

---

[102] Цит. по работе: *Петров Н.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской духовной академии от начала ее до преобразования в 1819 г.— Труды КДА, 1868, № 3, с. 505, 506. Далее «Риторика» Феофана Прокоповича (рукописный оригинал на латинском языке) цитируется в переводе Н. Петрова, опубликованном в «Трудах КДА» (1865, т. I, с. 614—637). См. также: *Прокопович Феофан.* Філософські твори. Київ, 1979, т. I, с. 336—353.

но изумительные... однако же не подтвержденные надлежащими свидетельствами и сокрытые глубоким молчанием у всех писателей, кроме какого-нибудь одного. Таково, например, то чудо, которое выдумал смешной кропатель чудес Иеронима... Когда Иероним оставил жизнь, то все колокола, сколько их ни было в мире, будто бы зазвучали сами собой. Но я уверен, что никому из смертных не слышно было этого звука... Во-первых, тогда не было в употреблении колоколов; а во-вторых, неужели такое изумительное знамение не было бы передано и разглашено всеми историками того времени?».

В своем требовании историзма Феофан Прокопович проявляет не только завидную последовательность, но и строгость. Никакие ссылки на «божественное происхождение» чудес, замечает он, не могут оправдать глупость, выдуманную писателями. «Уже ли ты думаешь, — пишет он, — что по божественному мановению могло произойти то (чего, впрочем, никогда не бывало), что сбрехал между прочим странный панегирист Иеронима: у Кирилла, говорит он, был спор с одним еретиком, признававшим во Христе две воли; за такое заблуждение Иероним, будто бы в виду народа, отделил у еретика голову от плеч». «Что за страсть и охота лгать!» — восклицает Феофан Прокопович.

Выступая в «Риторике» против «ложности чудес», Феофан Прокопович одновременно учит «отличать вымысел в историях о святых и чудесах». Жанр жития святых, в его представлении, был очень близок жанру исторического сочинения. Именно «истории о святых и чудесах» — так он определяет сущность этого жанра. Феофан Прокопович постоянно подчеркивает, что «служение истине», а не выдумывание «чудес» и «событий» ради приобретения славы писателя должно быть главным при составлении житий святых. Житие должно быть истинно историческим, а не ложно историческим жанром — таков пафос его раздела «О способе написания истории».

Так формируется первое в России учение о сущности исторических сочинений вообще и одного из самых популярных жанров жития святых в частности, явившееся в известном смысле предпосылкой к созданию национальной теории прозы, опиравшейся на все многообразие отечественной художественной литературы.

Гром полтавской победы, рост международного авторитета России сказались и на характере направления в развитии отечественной литературной мысли. Она стала пристальнее всматриваться в историю своего народа, большее внимание уделять произведениям национальной словесности. В этом отношении примечательна «Риторика» Косьмы Святогорца, составленная им в 1710 г. В предисловии к читателю он прямо пишет: «...примеры на правила риторические заимствованы из жизнеописаний святых мужей русских, оставя жизнеописания святых греческой церкви» [103].

И действительно, как отмечает исследователь, «Риторика» Косьмы отличается «обилием примеров, заимствованных из современной гражданской истории России и из жизнеописаний святых мужей русских», а также «особенною ясностью и чистотою славянского языка», на котором она была написана, и «исполнена остроумных подобий и сравнений». Косьма «с умилительным восторгом описывает славные деяния Великого Петра, его мудрость и мужество, его дивные победы над врагом, его заботливость о благе подданных», он открыто «прославляет Россию и столицу ее Москву, дабы внушить в русских любовь к отечеству» [104].

Так начинается процесс сближения отечественной филологии с национальной литературно-художественной практикой и реальной жизнью, современной и исторической действительностью России, русского народа и общества.

Понимая всю важность разработки теоретико-литературных проблем на родном языке, Федор Поликарпов в начале 10-х годов XVIII в., но не раньше 1711 г. [105] переводит с латинского на русский «Риторическую руку» Стефана Яворского (1658—1722) — оригинальное пособие по риторике, рассчитанное на самое первоначальное изучение этой науки и составленное его автором, по-видимому, в помощь ученикам Московской славяно-греко-

---

[103] Цит. по ст.: *Смеловский А.* Братья Лихуды и направление теории словесности в их школе.— ЖМНП, 1845, ч. 45, отд. V, с. 88.

[104] См.: там же, с. 95—96.

[105] В «Посвящении» И. А. Мусин-Пушкин назван сенатором, а он был назначен на этот высший государственный пост в России того времени именно в 1711 г. См.: Риторическая рука. Сочинение Стефана Яворского / Пер. с лат. Федора Поликарпова. СПб., 1878, с. 3.

латинской академии в ту пору, когда он был ее президентом. И хотя этот перевод был сделан для И. А. Мусина-Пушкина, непосредственного начальника Поликарпова, и не предназначался для печати (он увидел свет лишь во второй половине XIX в.), тем не менее он чрезвычайно показателен для уровня национальной теоретико-литературной мысли того времени.

«Риторическая рука» Стефана Яворского заметно отличалась от отечественных риторик XVII в. Она была очень мала по объему и представляла собою краткий свод самых общих, самых необходимых правил «художества добро глаголати» — так здесь определена сущность риторики[106]. «Рукою» это пособие названо потому, что состояло из пяти частей, пяти «пальцев», по терминологии Стефана Яворского. И таковыми пальцами были: «изобретение», «расположение», «краснословие», «память» и «произношение».

«Изобретение» понимается Яворским несколько уже, чем авторами предшествовавших ему отечественных риторик. Это «вымысел» не вообще разных «вещей и дел», а только «аргументов и доводов во еже довести предложение каково»[107]. Он называет следующие источники для изобретения «вымыслов»: «1. Учение. 2. История или повесть. 3. Пословицы или притчи (в конце риторики к ним добавлены и басни. — *А. К.*). 4. Адагиа: или приводы (примеры. — *А. К.*) приповести. 5. Символы: гадания и знаки (в конце риторики это место дано в такой редакции: „Символы гадания или иероглифические знаки" — *А. К.*). 6. Эмвлимата и ероглифика. 7. Свидетельства древних. 8. Сентенции: разумно изреченные слова или апоффегмата. 9. Законы или уложения. 10. Священное писание. 11. Оуставы или правила (в другом месте — предания. — *А. К.*) древних. 12. Доброта остроты природныа (в другом месте — „дар остроты естественныя"» — *А. К.*).[108].

Чрезвычайно любопытны источники для изобретения «судебных слов»: «1. Предсуждения или суд. 2. Слава (слухи. — *А. К.*). 3. Истязание или розыск пытка. 4. Заветы. 5. Суд, клятва или вера. 6. Свидетели»[109]. Все это показатель широты и многогранности представлений

---

[106] Риторическая рука, с. 10.
[107] Там же, с. 12.
[108] Там же, с. 19—20, 92—93.
[109] Там же, с. 20.

нашего теоретика о сферах действительности и человеческой деятельности, которые могут дать пищу, основание оратору для устного или письменного выступления.

Новым для русского читателя было и определение «расположения», которое толковалось как «художественное аргументов или доводов изобретенных по местам положение»[110]. Понятие «художественное положение» предполагало искусный, творческий характер построения ораторских выступлений. Осознание этого явления — определенный шаг в развитии у нас теоретико-литературных представлений.

Затем Стефан Яворский говорит о «художественном положении» самих форм — «менших и болших слов или поучений». Под «меншими словами» он подразумевает краткие высказывания, «художественность» которых состоит исключительно в стилистике. Для «болших слов» «художественное положение» означало строго продуманную композицию, включавшую в себя «предсловие», «предложение (вымысла. — *А. К.*)», «повествование», «оутверждение», «рассуждение» и «надсловие» — «шесть частей слова генеральных», как скажет Стефан Яворский[111]. В дальнейшем проблема «художественного расположения» получит свое развитие в ломоносовском учении о красноречии.

Нельзя не обратить внимание на определение сущности «повествования», одной из «генеральных частей слова». Оно есть «наношение реченнаго или предложеннаго слова или дела: и бывает чрез изображение или лице притворство»[112]. Следовательно, повествование, согласно тем представлениям, есть изложение сути дела либо самим автором слова, путем его описания — «изображения», либо переданное устами персонажей его слова, т. е. предложено как бы в форме диалога, через «лице притворство». Таким образом, под повествованием тогда понимали не вообще какой-либо рассказ, а любое изложение событий в произведении-слове.

«Третий перст» риторики Стефана Яворского составляет «витийство или краснословие», которое «есть вещей изобретенных и расположенных красное и избранное возвещение»[113], т. е. определенным образом выска-

---

110 Там же, с. 21.
111 Там же, с. 21—24.
112 Там же, с. 25.
113 Там же, с. 29.

занное, произнесенное оратором. Эта часть посвящена украшению слов-выступлений разного рода «периодами», «тропосами» («образами красноречия»), «фигурами» и «аффектами» («страстями»). Последнее почитается Стефаном Яворским, пожалуй, больше других украшений. «Аффекты или страсти, — пишет он, — по украшению слова вельми ключимствуют и без аффектов слово несладостно яко увядшо и гнило содевается. Тем же аффекты суть аки душа слову, или соль брашну, без которых слово мертво и не сладостно издается». Они выражаются при помощи «залога гнева, чрез вопрошение, уступление, заклинание, возглашение»[114]. Учение о страстях составит один из центральных разделов «Риторики» Ломоносова.

Чрезвычайно любопытно у Стефана Яворского деление памяти на «естественную» и «художественную»: первая от бога и «от состояния здравия главы», вторая — дело рук человека, т. е. все то, что закреплено, запечатлено в образах, созданных людьми, это память, которую оставляют после себя люди в своих делах, трудах, произведениях. Выдвигая понятие о «художественной памяти», Стефан Яворский, можно сказать, опережал свое время почти на два столетия, шагнув как бы сразу в наши дни. Не случайно, что оно остается за порогом национального теоретико-литературного сознания XVIII в.: по своему характеру это понятие уже нашего времени, формирование которого было начато лишь в XIX в.

И «Риторическая рука» Стефана Яворского, и ее перевод Федором Поликарповым — наглядное свидетельство непрерывного развития национальной теоретико-литературной мысли в первой трети XVIII в. А это значит, что теоретико-литературные системы В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова, с которых обычно начиналось исследование отечественной «пиитической» мысли, возникали далеко не на пустом месте: они были подготовлены и ходом развития своей, родной, русской филологии.

Продолжая и укрепляя традиции национальной теоретико-литературной мысли, Федор Поликарпов прекрасно понимал, как многому еще надо нам учиться, в том числе и у зарубежных ученых, писателей, филосо-

---

[114] Там же, с. 80.

фов. А потому, переиздавая в 1721 г. «Грамматику» Мелетия Смотрицкого, в своем предисловии к «Любомудрому читателю» он выделяет значение грамматики как «основательного к переводу орудия», которое помогает перевести на родной язык «благовонные различных учений цветы»[115], сделав их тем самым достоянием всех соотечественников.

5

Вместе с тем нельзя не сказать, что и в начале XVIII в. точно так же, как и в XVI—XVII вв., русская теоретико-литературная мысль существовала и развивалась практически в полном отрыве от художественной практики русских писателей этого времени. Система понятий о литературе, выработанная западноевропейской наукой, на которую опирались наши теоретики поэзии, «стихотворства», авторы грамматик, поэтик и риторик, практически не имела никаких точек соприкосновения с системой понятий, сложившейся в России к концу XVII в. на основе более чем семисотлетнего существования ее литературы.

Так, например, в художественной практике русских писателей сформировалась своя, оригинальная, устойчивая система литературных понятий — «повесть», «слово», «житие», «сказание», «песня», «действо» и т. п., — которых не знала литература многих европейских стран. И хотя эта система не была теоретически осознана и закреплена в виде определенного «курса» или «пиитики», тем не менее она существовала в сознании наших писателей XVI—XVII вв., которые не могли просто взять и переключиться на новую — европейскую систему поэтических жанров, предлагаемую теоретиками.

Очевидно, что такое положение не могло долго сохраняться, кто-то необходимо должен был перестроиться: либо писатели, либо теория. В противном случае и то и другое было обречено на застой. Теория, не подкрепленная практикой, в конце концов изживает себя; практика, не обобщенная теорией, ведет к штампу, к повторению, что в известной мере было характерно для средневековых литератур.

Слабостью и ограниченностью литературной теории

---

[115] См.: *Смотрицкий М.* Грамматика. М., 1721, л. 2.

Феофана Прокоповича, как, впрочем, и всех «латинских» теорий, было то, что они, появляясь в разных странах и в разное время, в конечном счете восходили к одному источнику — античным теориям поэзии — и практически не принимали в расчет национальный художественный опыт, оставаясь по сути дела вариациями теории древнегреческой и древнеримской литератур. Они еще не были национальными поэтиками.

Любое новое понятие, в том числе и о литературе, только тогда получает право на жизнь, когда связано прямой познавательной зависимостью с соответствующим явлением реальной действительности. Для того чтобы новые, западноевропейские понятия о литературе прочно вошли в русское теоретико-литературное и художественное сознание, необходимо было написать на русском языке такие произведения, такие стихотворения, которые бы не только соответствовали этим понятиям, но были бы приняты читателями и литературной общественностью. Именно этого и не знала русская литература XVI — начала XVIII в. «Некоторые писатели того времени, — отмечал уже Н. И. Греч, — старались... ввести стопосложение греческое, основанное на мнимой долготе и краткости гласных букв; но стихи, сим размером написанные, оставались чуждыми и дикими для русского слуха» [116].

В результате этого все более углубляющегося противоречия между теорией и практикой наша теоретико-литературная мысль, опиравшаяся исключительно на опыт западноевропейского литературоведения, в начале 20-х годов XVIII в. оказалось на распутье. Противоречие это не осталось незамеченным. У отдельных русских филологов тех лет возникает идея вообще отказаться от западноевропейских понятий о литературе, и прежде всего от новой системы стихосложения, на том основании, что «просодия стихотворная», созданная по образу и подобию древнеэллинской, русской поэзии «не нужна и едва употребляема» [117].

Но исторический процесс был необратим. И если русскому литературоведению до петровских преобразова-

---

[116] *Греч Н. И.* Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822, с. 54.

[117] *Максимов Федор.* Грамматика словенская, вкратце собранная. СПб., 1723, с. 6.

ний не удалось оформить систему национальных жанров и стихосложения в виде своей, собственно русской поэтики, то после того, как Петр I повернул Россию лицом к Западу и заставил во многом учиться у европейцев, вопрос о создании такой поэтики был автоматически снят. Однако все попытки ввести западноевропейские понятия о литературе в сознание русских писателей, русской литературной общественности должны были терпеть неудачу, и они ее терпели до тех пор, пока русская литература в своей художественной практике продолжала придерживаться своих, национальных поэтических форм. Только переход на систему жанров, имевших распространение в литературе европейских стран, создавал благоприятную обстановку и для окончательного перехода русского теоретико-литературного сознания на новую систему понятий. Разумеется, все появлявшиеся в России поэтики и риторики не проходили бесследно, исподволь готовя почву для создания новой русской литературы, а следовательно, и отвечающего ей литературоведения.

Известно, что высшим достижением западноевропейского литературоведения XVI—XVII вв. было учение о поэтических родах и видах. А значит, первым необходимым условием для устранения противоречия, существовавшего у нас между литературной теорией и практикой, было создание на русском языке таких произведений, которые в своей форме соответствовали бы аналогичным по форме произведениям европейской поэзии. В противном случае все эти новые понятия о литературе продолжали бы оставаться красивыми — эпос, лирика, драма, ода, поэма! — но в сущности бессодержательными для широкой русской общественности и читателей словами.

Как перед русским государством стояла задача войти на равных в систему западноевропейских государств, так и перед русской литературой и литературоведением того времени была поставлена задача войти на равных в систему общеевропейской художественной культуры. А для этого был только один путь: творческое усвоение всего лучшего, что было создано западными литературами.

Первым русским поэтом, кто решительно встал на этот путь, был В. К. Тредиаковский. Он несколько раньше А. Д. Кантемира начал присваивать «к нашим

обычаям» формы западноевропейской поэзии. Если первая сатира была написана Кантемиром в 1729, то первая «елегия» — т. е. также произведение совершенно новое по своей форме для русской литературы — была создана Тредиаковским в 1725 г.

Надо сказать, что не только перед Россией, но и перед каждой национальной литературой и теоретико-литературной мыслью Европы в свое время возникала задача провести все ранее выработанные человечеством понятия о литературе, о поэтических родах и видах и т. п. через национальный художественный опыт, оплодотворяя их своим особым, национальным содержанием, поэтическими возможностями своего национального языка и сложившимися традициями национальных поэтических форм. В XVI в. на этот путь встала литература Англии и Италии, в XVII в. — литература Франции, Германии, Польши.

В России этот процесс художественного «догона», пользуясь выражением Д. С. Лихачева[118], начинается только во второй четверти XVIII в.

Глава вторая

ОСВОЕНИЕ НОВЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОНЯТИЙ

ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРИМЕЧАНИЯ А. Д. КАНТЕМИРА

Характерной особенностью развития теоретико-литературной мысли в России начала XVIII в. было, как уже отмечалось, ее «двуязычие». Причем основные положения и понятия литературной теории того времени — учение о сущности поэзии и ее назначении, стилях, поэтических родах и видах — были не только ориентированы на западноевропейский художественный опыт, но и излагались на латинском языке, недоступном широкому читателю.

---

[118] *Лихачева В. Д., Лихачев Д. С.* Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971, с. 86.

Первым неестественность такого положения, когда в одной и той же стране теория существовала и разрабатывалась на одном языке, а сама художественная литература создавалась и распространялась на другом, почувствовал А. Д. Кантемир (1708—1744).

Приступив к переводу книги В. Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», он увидел, что целый ряд слов, выражений и утверждений ее автора будет непонятен русскому читателю, если их не сопроводить соответствующими пояснениями. Среди таких вот «чужестранных» и «невразумительных», по выражению самого Кантемира, слов, которые требовали в одних случаях простого «изъяснения», а в других «довольного толка»[1], оказалось немало и теоретико-литературных понятий. «Изъяснения» и «толкования» этих понятий, предложенные русскому читателю Кантемиром в его подстрочных примечаниях к переводу названной книги Фонтенеля, и становятся первым шагом на пути преодоления языкового несоответствия, сложившегося в нашей филологии между литературной теорией и литературно-художественной практикой, что, несомненно, способствовало восприятию и усвоению тех новых художественных ценностей, доступ к которым получал русский читатель вместе с новыми знаниями и идеями, хлынувшими к нам из-за рубежа в эпоху петровских преобразований и в последующее за ними время.

Теоретико-литературные примечания Кантемира говорили о начале очень важного, переходного по своему характеру периода в развитии нашего филологического сознания, связанного с переводом системы западноевропейских литературных понятий и представлений с латинского языка на русский. Присвоить «к нашим обычаям», пользуясь выражением Кантемира[2], не только западноевропейские поэтические формы, но и литературную теорию было крайне необходимо: без этого невозможно было формирование у нас собственно русского, националь-

---

[1] Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла, парижской академии секретаря, с французского перевел и потребными примечаниями изъяснил князь Антиох Кантемир в Москве 1730 году. М., 1740, Предисловие к читателю, с. 2 (ненум.).

[2] Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира (в двух томах). СПб., 1868, т. I, с. 8. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.



А. Д. КАНТЕМИР

ного теоретико-литературного сознания, не уступавшего передовой европейской филологической культуре мышления по своему уровню и характеру, без чего, в свою очередь, было бы затруднено и дальнейшее литературно-художественное развитие нашего народа.

Действительно, если без формирования национального мышления невозможно самоопределение любой нации и развитие национального самосознания, осуществляемого прежде всего в понятиях, сформулированных на национальном языке в системе определенных национальных представлений и опосредований, то, естественно, без национальных литературоведческих понятий, т. е. понятий, содержание которых получило свое выражение на конкретном национальном языке, в системе не менее определенных национальных, но уже собственно литературных представлений и опосредований, немыслимо становление, самоопределение и утверждение какого-либо

национального литературоведения, теоретико- и историко-литературного мышления.

Таким образом, формирование национального теоретико-литературного сознания, перед необходимостью которого стояла наша филологическая мысль начала XVIII в., предполагало прежде всего выработку, создание, построение такой системы понятий и представлений, которые служили бы определенным инструментом познания нашими филологами самых разнообразных и разнохарактерных литературных явлений и фактов. А такое становилось возможным только на пути творческого освоения передового теоретического опыта западноевропейской филологии и включения его в систему своих, национальных литературных понятий, представлений и опосредований. Это было не только необходимым условием формирования любой национальной науки о литературе вообще, но и залогом ее дальнейшего успешного развития и функционирования.

I

Перевод латиноязычных литературных понятий на русский язык, начатый Кантемиром[3] в его примечаниях к переводу книги Фонтенеля и продолженный примечаниями к другим переводам и его собственным сатирам и стихам, знаменовал и начало массового (в отличие от ранее существовавших лишь в духовных академиях курсов поэтики и риторики) теоретико-литературного просвещения, становясь важнейшим шагом на пути формирования в сознании русских читателей и широкой литературной общественности новых понятий, закладывая основы отечественной филологической мысли XVIII в.

Кантемир одинаково хорошо понимал и необходимость и правомерность такого перевода-объяснения «чужестранных» слов-понятий «по-русски». «Песнью, — говорит он о себе в третьем лице, — стихотворец наш называет то, что по-латыне греческим словом *ода*. Приличнее ему показалося употребить своего языка речь, чем чужую...» Это было тем более «прилично», т. е. достойно, «что в церковных книгах уже греческое ode переведена по-русски — песнь» (I, 314).

[3] См. об этом также: *Берков П. Н.* Очерк развития русской литературоведческой терминологии до начала XIX в.— Изв. АН СССР, Сер. лит. и яз., 1964, т. 22, вып. 3, с. 242—243.

Какие же «чужестранные» теоретико-литературные понятия и представления получили в примечаниях Кантемира «изъяснение» и «довольный толк» на нашем «языке речи»?

Их в общем-то не так много и сам выбор их не был определен нашим поэтом заранее, а диктовался в одних случаях текстом переводимых им произведений, в других — необходимостью включения таких понятий в образную структуру его собственных сочинений. Тем не менее Кантемиру удалось коснуться, пожалуй, самых важных проблем западноевропейской литературной теории того времени, связанных с представлением о сущности поэтических родов и видов, воспитательного назначения искусства, своеобразия, особенностей творчества писателей.

Одним из первых примечаний, имеющих теоретико-литературный характер, становится у Кантемира «изъяснение», связанное с романом «Принцесса Клевская» Мари М. Лафайет, упоминаемым в книге Фонтенеля. Это примечание интересно не только богатством новых сведений о литературе, которые получал русский читатель, но и своим построением, ярко отразившим становление в нашей филологии логики научного определения понятий. Здесь Кантемир с удивительной последовательностью выполняет требования, предъявляемые теорией понятия к научному объяснению категориального аппарата (категорий, понятий, терминов).

«Принцесса де Клев», писал Кантемир, есть «французский романц, который содержит вымышленную повесть о принцессе де Клев. Есть же романц баснь, в которой описуется острыми выдумками какое любовное дело по правилам эпического стихотворения, для забавы и наставления читателей» (II, 395).

Отсюда следовало, что в зарубежных — «чужестранных» — литературах (в данном случае французской) существуют особые произведения «романцы» (романы), которые по своему характеру есть не что иное, как «баснь», т. е. вымысел («стихотворцы, по своему обыкновению, истину басенными обстоятельствами прикрывают», — I, 410), в отличие от «были», «истины» — реально случившегося. Содержание этих «романцев» вполне определенно — «любовное дело», которое, однако, описано не просто, а с «острыми выдумками», или, как бы мы сейчас сказали, это описание отличается изображением

неожиданных, комических, смешных, в общем «острых» ситуаций, в которые попадают герои романов. В то же время описание это ведется «по правилам эпического стихотворения» и ставит своей целью «забаву и наставление читателей».

Начав свое определение романа при помощи понятий, известных русскому читателю, — повесть, баснь, вымысел и т. д., — Кантемир почувствовал, что их явно недостаточно для того, чтобы во всей полноте и наглядности раскрыть сущность именно этой литературной формы, практически неведомой нашему читателю. И тогда он вводит в свое определение новое понятие — «эпическое стихотворение». Введение этого понятия давало ему возможность не только более четко обосновать собственно художественную («вымышленная повесть») природу романа, но и поставить его в соответствующий теоретико-литературный ряд, включающий в себя произведения, принадлежащие к определенному поэтическому (стихотворному) роду, одновременно обратив внимание читателей на то, что романы, как и другие произведения данного поэтического рода, создаются не иначе, как по правилам, а именно — «по правилам эпического стихотворения».

Таким образом, Кантемир сразу, уже в первом своем теоретико-литературном примечании, давал понять русскому читателю, что в зарубежных литературах существует особая, отличная от отечественной, притом довольно сложная и разветвленная поэтическая система с множеством литературных форм, где роману принадлежит одно и, как можно было заключить из сказанного, далеко не самое главное место.

Так начинается процесс расширения теоретико-литературного кругозора наших читателей, обогащение национальной литературной теории новыми понятиями и представлениями, что в дальнейшем становится характерной чертой развития нашей филологической мысли XVIII в. вообще.

Вводя в свое определение, даваемое на нашем «языке речи», словосочетание «эпическое стихотворение», Кантемир прекрасно сознавал, что оно само по себе ничего не скажет русскому читателю, не сделает его представления о романе более определенными, доходчивыми и наглядными, если, в свою очередь, не будет раскрыто содержание того понятия, которому терминологи-

РАЗГОВОРЫ

О

МНОЖЕСТВѢ МIРОВЪ

ГОСПОДИНА

ФОНТЕНЕЛЛА

ПАРIЖСКОИ АКАДЕМIИ НАУКЪ

СЕКРЕТАРЯ.

Съ французскаго перевелъ и потребными примѣчанїями изъяснилъ

КНЯЗЬ АНТIОХЪ КАНТЕМИРЪ

ВЪ МОСКВѢ 1730 ГОДУ.

****

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

При Iмператорской Академїи Наукъ

MDCCXL.

Титульный лист первого издания книги В. Фонтенеля «Разговоры о множестве миров» в переводе А. Д. Кантемира

чески соответствует это словосочетание. Точно так же останется непроясненной и суть правил такого «стихотворения», а значит, и правил, по которым «описуется», делая басню романом, «какое любовное дело».

В этот момент Кантемир и поступает так, как этого требовала диалектическая логика, теория понятия: чтобы определение какого-либо нового понятия было истинным или по крайней мере удовлетворительным, оно должно быть сделано при помощи таких уже известных понятий, содержание которых является достаточно опре-

деленным, не требующим дополнительного разъснения. И Кантемир тут же раскрывает смысл понятия «эпическое стихотворение», которое, как он пишет, «есть повесть художновымышленная к исправлению нравов, чрез наставлений прикрытие под приуподоблениями какого важного действа, описанного стихами таким образом, что истине казалося подобно и было не меньше забавно, чем удивительно» (II, 395).

Каковы же особенности и правила «эпического стихотворения», которые следовали из этого определения и, составляя отличительные черты этого поэтического рода, в то же время позволяли Кантемиру уточнить первоначальное определение романа?

Прежде всего «эпическое стихотворение» — это произведение художественное, вымышленное. На это указывает не только само определяющее слово «художновымышленное», но и словосочетание «повесть художновымышленная». Дело в том, что повестью в русской литературе, начиная от «Повести временных лет», называли преимущественно такие произведения, где шел рассказ или описывалось реально случившееся, факты, события и поступки людей, имевшие место в действительности, т. е. исторически достоверное. Именно рассказы о минувшем, об историческом прошлом лежат в основе «Повести временных лет», что и определило ее заглавие. То же содержание вкладывает в это понятие и автор «Слова о полку Игореве»: «Не лѣпо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудныхъ повѣстии о плъку Игоревѣ, Игоря Святъславлича? Начати же ся тъи пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню!.. Почнемъ же, братие, повѣсть сию отъ стараго Владимера до нынѣшняго Игоря...»[4]. В таком же значении слово «повесть» встречается и у самого Кантемира в других его примечаниях. Его выражения, например, «повесть описуется» (II, 401) или «повесть описал» (II, 423) применительно к литературным героям предполагали именно достоверное жизнеописание реально существовавших исторических лиц и деятелей.

Следовательно, на языке того времени «повесть» была фактически синонимом «истории»[5], а выражение

[4] Слово о полку Игореве. Л., 1967, с. 43, 44.

[5] См. также: *Памва Берында.* Лексикон славенороссский и имен толкование. Киев, 1627, стлб. 160; *Поликарпов Ф.* Лексикон треязычный. М., 1704, л. 3 (вторая пагинация).

«повесть художновымышленная» означало не что иное, как «вымышленная история», или рассказ, похожий на историческое описание, но только основанный на выдуманных событиях, героях, фактах.

Кантемир, таким образом, дважды определяет роман как произведение, содержание которого является целиком вымышленным, состоящим из описания, изображения событий и фактов, не имевших места в реальной действительности. Один раз он делает это прямо, отметив, что роман содержит в себе «вымышленную повесть», другой раз опосредованно, через понятие «эпическое стихотворение», родовым признаком которого, т. е. главным правилом, является обязательность вымысла, что и составляет основу романа, создаваемого, как указывает Кантемир, именно по правилам такого «стихотворения».

Такое двойное подчеркивание «вымышленного» характера содержания романа преследовало и еще одну важную цель: провести в сознание нашего читателя мысль, что и жизнь, и «любовные дела», описываемые в романах, представляют собою особый, вымышленный, художественный мир, к которому и надо относиться соответствующим образом, не беря его на веру, не почитая истинным, достоверным буквально все то, что говорили романисты. Существование такого особого, художественного мира предполагало необходимость развивать в себе и умение соответствующего его восприятия, в основе чего лежало уже принципиально новое отношение к произведениям искусства, к написанному, печатному слову вообще. Все это, несомненно, способствовало формированию качественно новых, причем массовых художественных потребностей и взглядов.

Другим правилом «эпического стихотворения», а следовательно, и романа является то, что поэт выдумывает события, героев и факты для последующего «описывания» не путем, как бы мы сейчас сказали, голого фантазирования, включая в роман все то, что придет ему в голову, а уподобляя («приуподобляя») тому, что могло случиться в действительности. И описывать это выдуманное поэт-романист должен таким образом, чтобы оно было похоже на действительность — «истине казалося подобно» — и вместе с тем было забавно и удивительно, т. е. одновременно и развлекало читателя, и поражало его воображение.

Требование правдоподобия, прозвучавшее в устах Кантемира, могло показаться поразительным, если бы оно не выдвигалось уже в латинских поэтиках. Кантемир, однако, высказал его на нашем «языке речи» первым.

Следующее примечание также имело отношение к роману.

Высказывание Фонтенеля о «Принцессе Клевской» несло в себе мысль о том, что читательницам этого романа не нужно делать больших усилий («прилежания»), чтобы «совершенно вызнать интриги той басни и всю приятность ее уразуметь» (II, 395). Это значило, что читать романы — занятие не только не трудное, но даже «приятное» и что «приятность» их заключается в «вызнании» каких-то «интриг». И Кантемир спешит «изъяснить» своим читателям это слово.

«Интрига,— пишет он.— Французское слово, значит 1) искусное расположение случаев какого действа, 2) всякое действо лукаво произведенное, кознь, хитрость и 3) полюбовные тайные поступки. В сем месте (т. е. у Фонтенеля. — *А. К.*) употреблено в первой силе» (II, 395). Несмотря на последнюю оговорку, подчеркивающую наличие в романах особого построения — «искусного расположения» фактов и событий, составляющих его «действа», предлагаемое Кантемиром определение интриги не оставляло у читателей никакого сомнения на тот счет, что в романах он обязательно встретится с ее проявлением во всех обозначенных «силах». И это отвечало действительности, ибо именно лукавство, кознь, хитрость, не говоря уже о «полюбовных тайных поступках», были основными пружинами всех «действ» в романах XVII — XVIII вв., не исключая и «Принцессы Клевской».

С романом связано и еще одно примечание Кантемира. В своем «Рассуждении» Фонтенель говорит о том, что «героины (героини, — *А. К.*) в романцах... суть то, что пригожее ум вымыслить может...» (II, 400 — 401), т. е. они само воплощение красоты, говоря современным языком. Это новое слово также получает свой «толк» у Кантемира.

«Героины», — делает он соответствующую сноску и разъясняет: «Герои или ирои называлися у многобожцев дети, рожденные от смешения богов с женою смертного или богинь с человеком; также те, которые за какое

важное изобретение или действо знаменитое по смерти в число богов вписаны бывали.

Теперь ирой значит человека чрезвычайной храбрости и достоинства.

Ирои в романцах (о чем здесь слово) называются те особы, которые содержат главнейшее место во всей повести или которых повесть описуется» (II, 400—401).

Кантемир, таким образом, не только информировал читателя, что главные действующие лица романов называются героями, вводя, таким образом, новое понятие в наше теоретико-литературное сознание, но, прослеживая этимологию самого слова «герой», раскрывает тем самым все богатство содержания этого понятия, одновременно указывая, какого рода герои существуют в жизни, легендах и произведениях искусства. И везде, как могли заключить из его слов читатели, герои предстают людьми или «особами» необычными, а героини романов вместе с тем и такими пригожими, какими их только «ум вымыслить может».

Но этим не исчерпывается характеристика литературных героев, даваемая Кантемиром. Из других примечаний читатель узнавал, например, что герои имеют «вымышленные имена» и что в романах обязательно есть «полюбовники» (II, 425).

Такое представление о характере содержания романов, естественно, не могло не вызвать повышенного интереса к ним у наших читателей. К тому же в 1730 г. по горячим, как говорится, следам появляется перевод романа П. Тальмана «Езда в остров Любви», сделанный В. К. Тредиаковским, где основные положения изложенной Кантемиром теории романа находят реальное и полное подтверждение. С этого времени и почти до конца XVIII в. роман становится любимым чтением образованного русского общества, вообще всех грамотных слоев России. Чему, как нетрудно заключить, в немалой степени способствовала и развиваемая Кантемиром теория этого вида «эпического стихотворения».

Нельзя не отметить, что в отличие от наших теоретиков и критиков середины XVIII в., видевших в романах произведения, вредные для нравственности русского общества, Кантемир, наоборот, подчеркивает воспитательное их назначение, утверждая, что романы пишутся не только «для забавы», но и для «наставления читателей» (II, 395).

В рассуждениях о сущности «эпического стихотворения» вообще и романа в частности для Кантемира, как мы видели, исходным являлось понятие повести. Точно так же он подходит и к определению поэмы, называя ее «стихотворной повестью» (II, 423). Такое определение он дает применительно к поэме Ариосто «Неистовый Роланд», видя в ней не вымышленную, а подлинную, т. е. исторически достоверную, повесть, рассказ о жизни реально существовавшего лица — «*Роланда*, инако *Орландо,* племянника Карла Магна, императора римского французской нации, о котором состоит большая часть Ариостовой поэмы» (II, 423).

Однако Кантемир обращает внимание и на то, что в поэме не все лица подлинно исторические — в ней, пишет он, есть и несколько «вымышленных особ... для украшения повести от Ариосто введенные» (там же). Это означало, что поэт, даже положив в основу своего произведения действительные исторические события и лица, имеет право на известную долю вымысла «для украшения повести». По-видимому, именно это обстоятельство и позволило стать поэме Ариосто в глазах нашего теоретика «неподражательным», оригинальным сочинением. На эту мысль невольно наводили примечания Кантемира, посвященные произведению великого итальянского поэта.

2

Следующая группа теоретико-литературных примечаний Кантемира к «Разговорам о множестве миров» Фонтенеля относилась к драматическим произведениям — комедии и опере. И здесь нельзя не обратить внимание на одну любопытную деталь.

В «Предисловии к читателю» Кантемир говорил, что будет давать свои «изъяснения» и «толк» словам «чужестранным» и «невразумительным». Однако если слова «романц», «интрига», «эпическое», «поэма» для русского читателя были и «чужестранными», и в известной мере «невразумительными», на русском языке до того фактически не встречавшимися, то слова «комедия» и «опера» были достаточно широко представлены в названиях театральных произведений и вошли в состав нашего «языка речи» уже в конце XVII в.

В то же время недоступность русского театра конца XVII — начала XVIII в. массовому зрителю делала эти

слова действительно «невразумительными» для того широкого читателя, на которого был рассчитан перевод «Рассуждений» Фонтенеля. Именно отсутствие достаточного теоретико-литературного просвещения в нашей стране и относительная неразработанность теории драмы вызвали необходимость дать и этим словам, давно вошедшим в русский язык, определенное «изъяснение» и «толк», раскрывающие сущность понятий об этих формах драматических (театральных) произведений.

«Комедия, — писал Кантемир, — есть живое (т. е. актерами.— *А. К.*) изображение какого простого и смешного действа к исправлению нравов и к увеселению смотрителей» (II, 402). Здесь точно так же, как и при определении других поэтических форм, указывалось на характерную особенность содержания данного произведения, предметом которого являлось изображение простых и смешных поступков — «действ», и подчеркивалось его воспитательное назначение: исправлять нравы. В отличие от романа комедия, согласно определению Кантемира, не «наставляла», а «исправляла». И свое воздействие она оказывала на «смотрителей» — т. е. зрителей — особым образом: увеселяя их, воспитывала, «исправляла» смехом.

Опера, писал в другом примечании Кантемир, есть также «живое изображение», но уже «какого важного действа». Однако, считает Кантемир, «разнит» ее с комедией не столько это отличие в содержании, сколько то, «что на комедии изображатели просто говорят, а на опере говорят поючи» (II, 403). Касаясь характера содержания оперы, Кантемир обращает внимание и на «внезапные и чрезвычайные перемены», которые случаются во время изображения «действ», «как, — пишет он, — наприклад (например. — *А. К.*) схождение облаков с людьми на них и проч.» (II, 404).

И в разговоре о театре вообще, который он ведет параллельно с определением сущности комедии и оперы, Кантемир продолжает дело перевода на наш «язык речи» «чужестранных» слов. «Декорации» он переводит как «украшения», «слово греческое» — «феатр» «изъясняет» — при помощи русского *«позорище (полок)»* и т. д. (II, 403). Таким образом, и в этой области знаний — уже знаний об искусстве — Кантемир открывает процесс перевода с «чужестранных» на русские слова соответствующих понятий. Все это, несомненно, способст-

вовало обогащению и развитию не только теоретико-литературных, но и театроведческих представлений, вообще общекультурного кругозора наших читателей, грамотных слоев русского общества.

Не оставляет Кантемир без внимания и жанр трагедии, давая и этому слову свое «изъяснение», правда уже в примечаниях к другому своему переводу — писем Горация. При этом он не только отметит ее характерную особенность: «Трагедия должна быть наполнена приключениями ужасными и печальными» (I, 537), — но и подчеркнет, что и сочинитель, и переводчик трагедий обязаны обладать особыми качествами, вытекающими из специфики этого жанра: каждый из них должен быть «склонен и способен изображать плачевную суровость, каковою трагедии изобиловать должны» (I, 531). Этим дополнением Кантемир расширяет и представление о характере содержания самой трагедии, наполнение которой «приключениями ужасными и печальными» должно сопровождаться не менее обильным изображением «плачевной суровости».

Такое определение сущности трагедии было сделано Кантемиром на основании слов Горация из 1-го письма его второй книги писем. И хотя при жизни нашего поэта оно не стало достоянием русского читателя, широкой литературной общественности, тем не менее оно свидетельствует о достаточно высоком уровне теоретико-литературного мышления Кантемира и в целом характеризует общий уровень передовой русской филологической мысли того времени.

В своих примечаниях Кантемир затрагивает и жанры лирической поэзии — «лирического стихотворства», по его терминологии, объясняя и происхождение самого этого термина. «Древние стихотворцы, — писал он, — имели обыкновение петь стихи свои пред народом, приигрывая голос на лире, которая была отчасти лютне подобна, оттого похвальные стихи и песни высокого слога названы *лирическим стихотворством»* (I, 6). В «похвальных стихах» нетрудно угадать «панегирики», в «песнях высокого слога» — оду. Однако словом «ода» Кантемир, как мы знаем, не пользовался принципиально, предпочитая ему «песнь», на что уже обращалось внимание выше. По-видимому, из тех же соображений он опускает и слово «панегирик», без которого, однако, в те годы не обходится ни один курс латиноязычных «Риторик» и кото-

рос было достаточно распространено среди литературной общественности, особенно в первой четверти XVIII в.

К «роду стихотворных (т. е. лирических. — *А. К.*) сочинений» Кантемир относит элегию и эклогу. В элегии, отмечает он, «описуются печальные или полюбовные дела. Обыкновенно элегия живет наполнена плачем или жалобою; для того Овидий называет ее: Flebile Carmen, *стих плачевный,* и Тибулл: Flebilis Elegia, *плачевная элегия»* (II, 401). Эклоги же представляют собою «стихи о лесах, стадах и любви пастухов» (I, 96).

В особый разряд лирических сочинений Кантемир выносит «Анакреонтовы песни», которые, как он пишет, «у древних были в великом почтении» и отличаются «неподражаемой простотой» и «острыми выдумками» (I, 341).

Завершая обзор теоретико-литературных суждений Кантемира о поэтических родах и видах, нельзя не остановиться особо на одной его работе, выходящей за рамки примечаний и посвященной специально, а не необходимостью комментирования, ведущему жанру в его творчестве. Это его «Предисловие» к сатирам.

Названная работа состоит из трех частей — абзацев: сначала идет определение сатиры, затем кратко излагается ее история и завершается все обращением к читателю. По своей структуре это «Предисловие» явилось у нас как бы прообразом будущих словарных статей, посвященных поэтическим родам и видам, став заметным явлением в истории разработки наших национальных теоретико-литературных жанров.

«Сатиру, — писал Кантемир в первой, теоретической части своего «Предисловия», — назвать можно таким сочинением, которое, забавным слогом осмеивая злонравие, старается исправлять нравы человеческие. Поэтому она в намерении своем со всяким другим нравоучительным сочинением сходна; но слог ее, будучи прост и веселый, читается охотнее, а обличения ее тем удачливее, что мы посмеяния больше всякого другого наказания боимся» (I, 8). Это определение, как мы видим, охватывает и предмет сатиры — «злонравие», и метод изображения — «осмеивание», и цель, «намерение» ее — «исправлять нравы человеческие». Тут же отмечалась и действенность сатиры — потому, что «мы посмеяния больше всякого другого наказания боимся», и ее общедоступность, обусловленная простотой и веселостью сло-

га. Таким образом, Кантемир в своем определении сатиры затронул практически весь круг вопросов, связанных с теорией этого литературного жанра, включающих в себя характеристику не только его свойств, но и функций[6].

В одном из примечаний Кантемир, расширяя свое представление о сатире, охарактеризует ее и как «род стихов бодливый» (I, 324), подчеркивая тем самым ее воинственную природу, ее основное назначение — быть оружием, средством борьбы. А если вспомнить определение им предмета сатиры, то это означало быть оружием борьбы со злонравием. При этом Кантемир прекрасно сознает и силу данного рода оружия, и ту опасность, которая грозит поднявшему его. «От злонравных, — писал он, — ничего не ожидаю, хуление и хвалу, гнев и любовь их равно презирая» (I, 8).

В другом месте он обратит внимание и на определенное жанровое разнообразие сатир, отметив, что «почти все Горациевы сатиры и письма таким образом составлены, что обыкновенно случается в разговоре, и для того он те сочинения назвал Sermones, *разговоры, беседы»* (I, 167).

Если обобщить суждения Кантемира о поэтических родах и видах, то схематически их можно представить в следующем виде (см. схему 2). Оригинальность этой поэтической системы очевидна уже при самом беглом ее сопоставлении с той, какой придерживался в своей «Поэтике» Феофан Прокопович. Она не только более гибкая и разветвленная, в ней нет присущего латинским поэтикам педантизма, той однолинейности в соподчинении поэтических родов и видов, которая исключала даже саму возможность их смешения. Но самое главное то, что Кантемир в своих суждениях опирается во многом уже на национальные представления и понятия о сущности поэтических родов и видов, что было совершенно несвойственно Феофану Прокоповичу. К тому же Кантемир все это «выговорил» не по-латыни, а по-русски, на нашем «языке речи».

Отметить последнее обстоятельство чрезвычайно важно, так как оно являлось необходимым условием формирования национального теоретико-литературного мыш-

[6] См. об этом также: *Акулова А. Е.* А. Д. Кантемир о сатире.— Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Кафедра русской литературы, 1958, т. 170, с. 41—51.

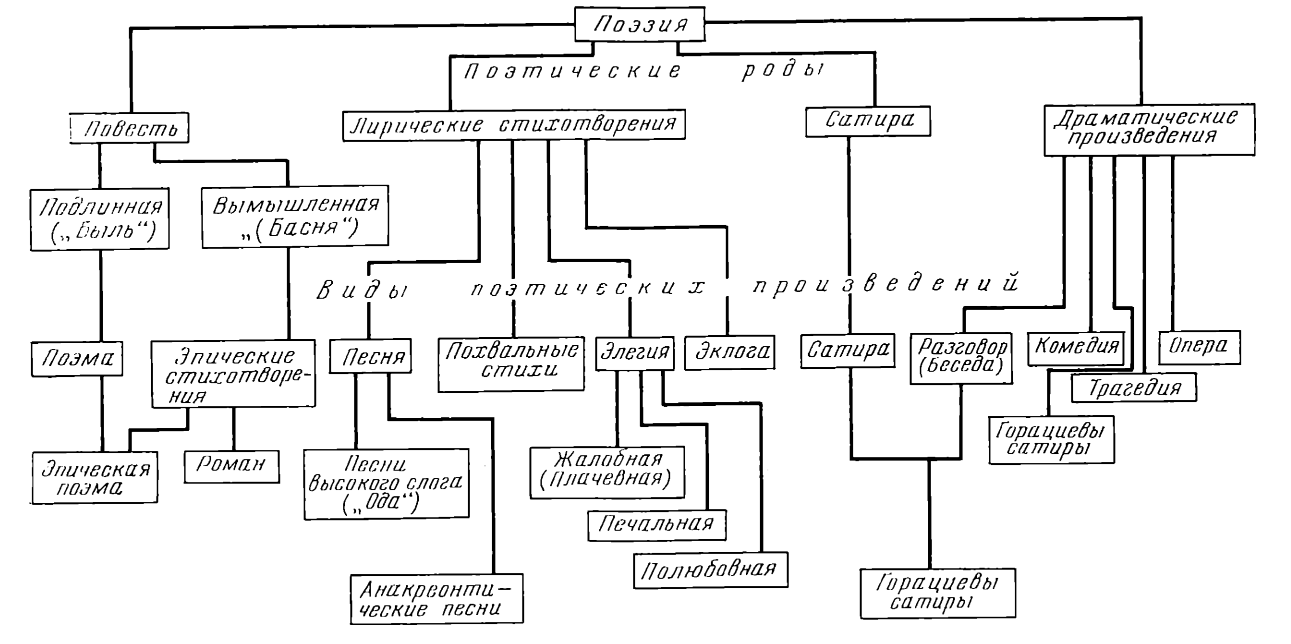


Схема 2. Система поэтических родов и видов А. Д. Кантемира (1730—1742)

ления, первым шагом к которому и становится процесс обрусения западноевропейских теоретико-литературных понятий, положенный примечаниями и предисловиями Кантемира.

Однако процесс этот был не прост и далеко не однозначен. Так, пытаясь дать нашему читателю представление о жанре «Илиады», Кантемир, стараясь быть последовательным, называет ее по-русски то баснью, то повестью (I, 407, 408). В то же время он прекрасно видит недостаточность этих национальных слов-понятий для сущностной характеристики величайшего создания древнегреческого поэта, что вынужает нашего теоретика искать компромиссное решение проблемы. И если в начале своей теоретико-просветительской деятельности Кантемир стремился раскрыть нашему читателю содержание понятия «эпическое» при помощи русского слова «повесть», то теперь, в 40-е годы, назвав «Илиаду» баснью, определяет ее, уже прибегая к понятию «эпическое», правда, одновременно продублировав его понятием «повесть». «*Басня,* — скажет Кантемир.— Так называется творение эпическое, повесть, сиречь, какого действа, разными изобретениями украшенная к наставлению людей в добрых нравах» (I, 407).

Несоответствие жанровых систем, выработанных древними и новыми европейскими литературами, многовековой художественной практике русских писателей заметно осложняло формирование отечественного теоретико-литературного сознания XVIII в., литературоведческой мысли вообще, которая в своем становлении должна была не только усвоить и перевести на свой «язык речи» западноевропейские понятия о литературе, чтобы не отстать в своем качестве от мировой науки, но и соответствующим образом систематизировать национальный литературно-художественный опыт, типологически соотнеся его с общеевропейским художественным наследием. Это объясняет тот факт, что процесс формирования и утверждения нашего национального, самобытного теоретико-литературного сознания и мышления растянулся почти на столетие.

3

Кроме учения о поэтических родах и видах, составлявшего центральную часть литературной теории того времени, Кантемир в своих примечаниях коснулся и це-

лого ряда других, по-своему важных и значительных, теоретико-литературных проблем.

Чтобы понять новаторский характер этого шага нашего писателя, необходимо принять во внимание, что русские читатели и литературная общественность тех лет были воспитаны на представлении о стихах как одной из школьных дисциплин и стихотворстве как занятии, доступном всем студентам, прослушавшим в академии или любом другом училище курс пиитики. В примечаниях же Кантемира поэт представал человеком особого душевного склада. Оказывалось, что быть поэтом, причем искусным, подлинным, дано далеко не каждому, прослушавшему этот курс, а стихотворство — не простое «школьное» занятие, а труд упорный, напряженный, настойчивый.

«Все стихотворцы, — говорилось в одном из примечаний Кантемира, — которые суть дети бога Бакха, любящего *тень* и сон, сиречь тишину и покой, любят лес, уединение, и бегают городов, то есть мятежа и шуму городского» (I, 549). Таких стихотворцев Россия в те годы не только не знала, но даже не могла себе представить и саму возможность их существования. Давая такое определение стихотворцев, Кантемир как бы забегал на несколько десятилетий вперед в развитии отечественного теоретико-литературного сознания. Только в последней четверти XVIII в. вместе с формированием у нас поэтики сентиментализма такое представление о поэте-беглеце от «шуму городского» станет близким и понятным нашему читателю.

У Кантемира мы впервые встречаемся и с мыслью о том, что сочинительство — это своего рода профессия, «ремесло» (I, 536), которое, как и любая профессия, предполагает определенный труд. «Кто поверит, — пишет он, — что гомерова Илиада, славная и совершенная толь поэма, не силою духа сотворена толь великого стихотворца, а одна нечаянность, разбросанные литеры алфабета собрав, поставила в порядок и прибравши одно слово к другому, составила такие громогласные и связные разумом стихи, соединяя одно с другим, ясно, благородно и жалостно всякий вид описала, представляя всякого в своем характере, с речами простыми и пространными; пусть говорят и рассуждают, как хотят, никогда безумного самого человека не уверишь, что Илиа-

да написалась нечаянностью одною и другого творца не имеет» (II, 27).

Здесь не только подчеркивались осмысленность и целенаправленность процесса творчества, сила творческого духа, которая и создает произведения искусства, но и отмечалось, что совершенство произведения составляют «громогласные (т. е. звучные, значительные. — *А. К.*) и связные разумом (т. е. логичные, вытекающие естественно одно из другого. — *А. К.*) стихи», соответствие тона описания («благородно» или «жалостно») содержанию описываемого. Оно зависит также, что очень важно, от умения автора передать разнообразие и индивидуальность характеров своих героев («представить всякого в своем характере») и своеобразие их речи. По сути дела, это было наше первое национальное учение о художественности, с выделением, подчеркиванием тех условий и черт, которые делают произведение совершенным.

Кантемир, однако, на этом не останавливается и в дальнейшем продолжит, опираясь на художественный опыт Горация, разработку своих представлений о совершенстве произведений искусства, подчеркнув, что главным его условием является трудолюбие поэта, способность к самокритике и самоанализу, говоря современным языком. «Гораций, — пишет Кантемир в одном из соответствующих примечаний, — в многих своих стихах особливо советует не лениться, сочиняя часто скрести и херить. Без того сочинение исправно быть не может. Поправки сколь чаще повторены, столь сочинение к совершенству своему более приближается» (I, 531). «Скрести» и «херить» означало не что иное, как «вычеркивать» и «выбрасывать» все то, что было неудачно написано или выражено. И чем критичнее и строже относится поэт к своему сочинению, чем чаще он правит его, тем скорее достигнет совершенства, или, как выразится Кантемир в другом месте, «доброты творения» (I, 552).

Чтобы творение было «добротным», говорит Кантемир, «должно, чтоб в сочинениях труд наш был не виден, чтоб все текло свободно, а то самое многого труда требует» (I, 552). Если читателю, разъясняет он эти слова, кажется, что он может сам написать точно так же, но, когда берется и у него ничего не получается, значит, он имеет дело с совершенным, «добротным» творением. Обманчивая легкость написания, которая сопровождает

чтение того или иного произведения, — вот первый критерий и показатель художественного совершенства, утверждает Кантемир вслед за великим римским поэтом и теоретиком искусства.

Другим показателем совершенства, считает Кантемир, и в этом случае также соглашаясь с Горацием, является сила воздействия произведения на читателя. «...Я, — изъясняет он слова Горация, — чрезмерно искусным чаю того стихотворца, который силен своими стихами возбудить в моем сердце различные страсти, например, беспокойство, гнев, тишину, ненависть, соболезнование и проч., и наполнить меня, как волхв некой, вымышленным ужасом, и то учинить, чтоб мне казалось, что нахожуся теперь в Афинах, потом в Фивах и проч.» Это в равной мере относится и к сочинителям трагедий и комедий, которые должны писать так, чтобы зритель «чувствовал печаль, радость, гнев по предлежащим в басни обстоятельствам; чтобы чаял себя в том городе, в том месте, в тех околичностях, в которых изобразуемая повесть совершалася. Жалок тот стихотворец, которого сочинение зритель смотрит с холодностью и не забывая, что он изображение действа, а не действо самое видит» (I, 537).

Касаясь представлений Кантемира о «должности» и «ремесле» стихотворцев, нельзя не отметить одно его положение, высказанное в «Письмах о природе и человеке», которое потом будет развиваться теоретиками сентиментализма. «...Сама натура,— писал Кантемир, имея в виду и произведения искусства, — творца своего кажет» (II, 27). Это почти дословно повторит и затем разовьет Н. М. Карамзин: «Творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей»[7]. Разумеется, это не означает, что Кантемир был предшественником теории сентиментализма в нашей литературе. Однако сама по себе эта теоретико-литературная перекличка чрезвычайно любопытна, свидетельствуя, что некоторые положения будущей теории сентименталистов были свойственны и литературной теории предшествующего времени.

Из примечаний Кантемира читатели узнавали и о существовании особой поэтической образности. «Стихотворцы, — писал Кантемир, — казнь изображают гнус-

---

[7] *Карамзин Н. М.* Избр. соч. М.; Л., 1964, т. II, с. 120.

ною, хромою женою, с плетьми и подобными озлобительными орудиями в руках» (I, 132). Говоря «грудь», они часто имеют в виду «сердце», а слово «ад» употребляют вместо «смерти» и т. д. и т. п. (I, 133,273).

Особое внимание он уделяет образу «златого века». «Стихотворцы, — объясняет Кантемир, — времена разделяют на четыре века, на золотой, серебряный, медный и железный, и говорят, что в золотом веке люди все одной только добродетели прилежали, отдаляяся всяких злостей; тогда все, кто что имел, обще для всех было, и лакомство не знатно было» (I, 202). Демократическая направленность этого поэтического образа очевидна. Так впервые на русском «языке речи» прозвучала идея равенства между людьми, мысль о том, что торжество добродетели, отсутствие злости и злонравия возможны только там, где все является общим, где нет, говоря современными понятиями, частнособственнических интересов и где не почитаются роскошь — «лакомство» и богатство.

Мечта о «златом веке» и в дальнейшем не раз еще будет волновать воображение наших поэтов, а сама «классическая» поэтическая символика, представление о которой давал Кантемир своим читателям, явится одним из путей утверждения в русской литературе творческих принципов классицизма.

Ряд замечаний Кантемира касается проблемы стиля — «слога» и художественной выразительности.

Так, одним из важных свойств и качеств произведения он считает вымысел:

Да искусство требует наше стихотворно,
Чтоб меж правдою было нечто и притворно.

I, 306

Комментируя это место из своего стихотворения, он утверждает: «В стихотворном стиле фикции гораздо нужны». «Фикции» — т. е. неправду, «притворство» — он считает важным элементом стиля. Изъясняя по-русски стиль (слог) как «образ писания», «образ речения» (I, 94, 173), Кантемир тем самым начинает разрабатывать представление о стиле как системе — «образе» — выражения (отражения) в произведении искусства взаимодействия двух основных объектов, двух предметов изображения — правды и вымысла. Именно от этого, от их соотношения в процессе творчества зависит характер стиля поэта. Овидий, отмечает он, до такой степени —

«чрез меру» — любил эти фикции, что «во всей его Метаморфозис трудно распознать правду» (I, 307).

Это была достаточно оригинальная концепция стиля, от которой генетически тянутся нити к выраставшей на рубеже XIX в. теории двух стилей — романтического с преобладающей в нем ролью вымысла и реалистического с его преимущественным интересом к правде.

Нельзя не сказать и еще об одном положении Кантемира, которое также явится предметом дальнейшей разработки русской наукой и критикой, но уже в XIX в. «Хвально, — писал Кантемир, — в стихотворении употреблять необыкновенные образы речения и новизну так в выдумке, как и в речении искать; но новость та не такова должна быть, чтоб читателю была не вразумительна» (I, 173). Первая часть этого высказывания полностью отвечала литературной теории будущих романтиков, превыше всего ценивших в произведениях искусства новизну содержания, замысловатую выдумку и необычность, «необыкновенность» поэтической образности и стиля. Вторая, утверждавшая необходимость «вразумительности» любой новости и новизны, а также форм «речевого» выражения, удивительным образом совпадает с одним из ведущих положений диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», где требование «новизны» неотделимо от требования «ясности», «вразумительности».

Вместе с творчеством Кантемира в литературно-общественное и художественное сознание россиян вошла мысль о высоком назначении искусства — служить своему народу, своей родине. Наглядным тому примером становятся его сатиры. И свое первое теоретическое осознание эта мысль получает также в работе Кантемира — его предисловии ко второй сатире. «...Все, что я пишу, — говорит здесь наш великий сатирик, — пишу по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам моим вредно быть может» (I, 204).

В дальнейшем это положение станет основополагающим для творчества передовых писателей России не только XVIII, но и XIX в., пропитав гражданским пафосом и отечественную теоретико-литературную мысль того времени. И сегодня оно сохраняет свое действенное теоретическое и практическое значение, в значительной мере определяя пафос передовой литературной науки и литературы всего мира, всех стран и народов.

РАССУЖДЕНИЯ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО «О ОДЕ ВООБЩЕ» И ДРУГИХ ВИДАХ «СТИХОВНОЙ ПОЭЗИИ»

Изъяснение и толкование западноевропейских литературных понятий на русском языке, начатое А. Д. Кантемиром, было продолжено В. К. Тредиаковским (1703—1769). И не только продолжено, но и поставлено на качественно иной, уже собственно научный уровень. Тредиаковского уже не устраивало простое их присвоение «к нашим обычаям», он имел «желание сердечное... чтоб и в России развелась наука Стихотворная, через которую многие народы пришли в высокую славу»[8].

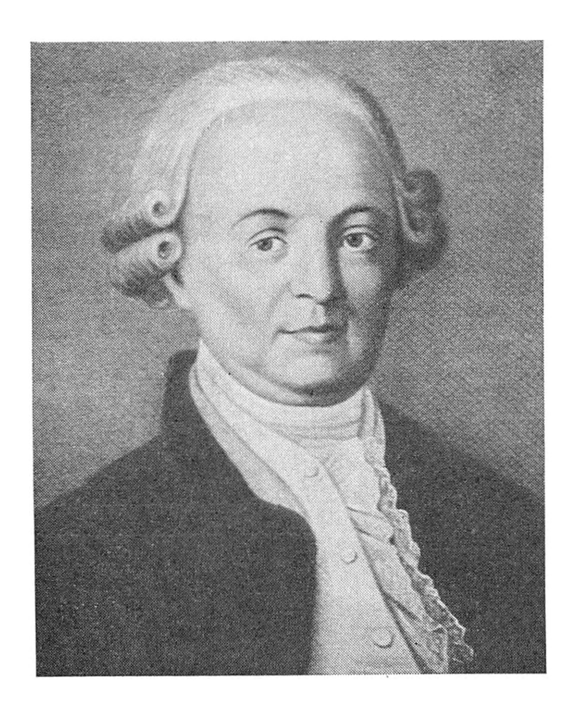
1

Тредиаковский был человеком беспокойным и ищущим. С детских лет его отличала жажда знаний, неодолимая охота учиться. Именно они привели его, двадцатилетнего сына астраханского священника, в Москву, в Славяно-греко-латинскую академию, куда он в 1723 г. бежит учиться, бежит тайком, бросив свой дом и родителей... Семь лет спустя с другого конца страны точно так же и с той же самой целью устремится в Москву девятнадцатилетний сын помора Михайло Ломоносов, оставляя свой дом и своего отца... И было в этих «побегах» знамение времени, символ новой, рождающейся России.

Тяга к знаниям и стремление как можно быстрее получить их были у Тредиаковского настолько велики, что в 1725 г. он, бросив учебу в академии, отправляется «в чужие краи», отправляется на свой страх и риск, не имея никаких средств к существованию. Сначала он «с оказией» добирается до Голландии, где живет в Гааге у русского посланника и изучает французский язык, затем, в 1727 г., идет пешком — «за крайнею уже своею бедностию»[9] — в Париж. Там, живя в доме русского посла и исполняя секретарские обязанности, Тредиаковский в

[8] Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий чрез Василья Тредиаковскаго С. Петербургския императорския Академии наук секретаря. СПб., 1735, с. 36.

[9] Записки имп. Академии наук. СПб., 1865, т. 7, кн. 2, Приложение № 4, с. 30.



В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ

свободное время бегает на лекции в Сорбонну, усиленно читает произведения французских поэтов, драматургов, историков, философов, критиков и теоретиков литературы. И когда в 1730 г. он вернется на родину, то привезет с собою не только новые идеи, но и перевод любовно-галантного романа французского писателя П. Тальмана «Езда в остров Любви» — яркий образец западноевропейской изящной литературы XVII в.

Это был первый светский роман, изданный в России, с выходом которого наши читатели узнали о существовании особой поэтической культуры, особого, художественного мира. Издание романа принесло шумный успех переводчику, посягнувшему «книгой сладкия любви» на господствующую мораль, освященную церковью и «домостроевскими» традициями, видевшими в женщине лишь «диавольский сосуд», а в любви — смертный грех, «бесовское наваждение». «Прольется ваша еретическая

кровь»[10], — грозил Тредиаковскому архимандрит Малиновский...

Тредиаковский перевел роман не общепринятым тогда в нашей литературе церковнославянским языком, а «почти, — как он писал в обращении «К читателю», — самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим»[11]. Это была первая попытка создания собственно русского литературного языка, а само обращение-предисловие, где доказывалась необходимость писать и переводить именно таким образом, явилось первым шагом в разработке национальной теории художественного перевода.

Небывалый по тому времени интерес, проявленный нашими читателями к переводу этого романа, да и сам факт его появления «на нашем языке речи» были ярким свидетельством того, что перед отечественной литературой и теоретико-литературной мыслью, вообще отечественной филологией со всей остротой и безотлагательностью встала проблема широкого освоения творческого опыта западноевропейских писателей и создания такого литературного языка и таких поэтических форм, которые позволяли бы выражать чувства россиян, отражать их внутреннюю жизнь, изображать окружающую действительность на самом высоком — общеевропейском — художественном уровне и вместе с тем самобытно, оригинально, по-русски.

Конечно, теоретико-литературные примечания Кантемира в известной мере способствовали расширению культурного и эстетического кругозора нашей общественности и его сатиры являлись наглядным примером плодотворности обращения к наследию древних и новых поэтов, но всего этого было явно недостаточно, чтобы направить русскую литературу по новому пути, вдохнуть в нее новую жизнь, дать соответствующие творческие импульсы отечественным писателям. Здесь нужна была более серьезная, более продуманная и, главное, последовательная работа по пропаганде и разъяснению сущности, определенных преимуществ и достоинств литературных понятий и поэтических форм, которые позволили многим

---

[10] См.: *Чистович И.* Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868, с. 385.

[11] *Тальман П.* Езда в остров Любви. Переведена с французского на руской чрез студента Василья Тредьяковскаго. СПб., 1730, с. 10 (ненум.).

народам прийти «в высокую славу» и которые как раз и составляли основу западноевропейской литературы и литературной теории. Только вместе с утверждением в сознании нашей общественности мысли о необходимости творчества на такой во многом новой для отечественной поэтической традиции основе с учетом всего лучшего, что имелось в зарубежных литературах, возможно было движение вперед, дальнейшее развитие национальной литературы и филологии, теоретико-литературных воззрений.

Утверждение этой мысли происходит у нас хотя и быстро, но все-таки не сразу. Даже у Тредиаковского, человека, получившего в общем-то европейское образование и по сути открывшего новую страницу в истории нашей литературы своим переводом романа Тальмана, процесс ее вызревания займет несколько лет. И это понятно: сказывалась определенная инерция устоявшегося, привычного художественного и теоретического мышления.

Так, в период издания романа Тредиаковский в равной мере пользуется, например, понятиями, «вирши» и «стихи»[12]. В 1732 г. он создает и публикует «Панегирик, или Слово похвальное» императрице Анне Иоанновне, отдавая дань национальной поэтической традиции конца XVII — начала XVIII в., а год спустя аналогичное по своему характеру произведение, адресованное той же самой Анне Иоанновне, называет «Ода приветственная». С этого момента слова «вирши» и «панегирик» практически уходят со страниц его работ и сочинений, навсегда уступив место «стихам» и «оде». А уже в 1734 г. он пишет «Оду торжественную о сдаче города Гданска» и издает ее вместе с «Разсуждением о оде вообще», положив тем самым начало новой русской поэзии и теоретико-литературной мысли.

2

Ода, писал Тредиаковский, есть «речь» греческого происхождения и, «по-российски будучи переведена, значит: ПЕСНЬ»[13]. Сама по себе мысль об известном тождестве этих поэтических жанров, а следовательно, и по-

---

[12] *Тальман П.* Езда в остров Любви, с. 8, 11, 12 (ненум.); 149, 150 и др.

[13] Ода торжественная о сдаче города Гданска, сочиненная... чрез Василья Тредьяковскаго Санктпетербургския императорския Академии наук секретаря. СПб., 1734, с. 24 (ненум.).

нятий о них не была у нас новой. Подобное встречается уже в «Поэтике» Феофана Прокоповича: лирические стихи, утверждал он, суть «песни», которые «называются по-гречески одами»[14]. Новым было то, что данная мысль была высказана не на латинском, а на русском языке, став, таким образом, достоянием широкого нашего читателя, вводя новое для него слово «ода» в круг привычных представлений: что такое песня, в России хорошо знали. Однако последующее за этим переводом определение сущности оды было самостоятельным и оригинальным, принципиально отличаясь от существовавших тогда ее определений.

Феофан Прокопович, например, называет одами не все, а лишь такие песни, содержание которых носило исключительно светский характер, в отличие от гимнов — «песен, содержащих хвалу богу и святым», и дифирамбов — «радостных од», сочиненных «по любому веселому поводу». В своем определении оды Феофан исходит из представления о сущности песни как «лирического стихотворения» вообще, в которой может быть выражена «радость, торжество, желания, увещевания, хвалы и порицания не только лиц, но и животных, предметов, времен и мест»[15], т. е. самое разнообразное содержание. Не так подошел к выявлению сущности оды Тредиаковский.

Да, считает он, иначе как «песнь» это слово на русский язык перевести нельзя. Однако в действительности ода существенно отличается от нашей русской песни, так как «в самой вещи: ОДА ЕСТЬ СОБРАНИЕ МНОГИХ СТРОФ, ТО ЕСТЬ СТАТЕЕК (здесь — в значении «куплетов». — *А. К.*), СОСТОЯЩИХ ИЗ РАВНЫХ, А ИНОГДА И НЕРАВНЫХ СТИХОВ, КОТОРЫМИ ОПИСЫВАЕТСЯ ВСЕГДА И НЕПРЕМЕННО МАТЕРИЯ БЛАГОРОДНАЯ, ВАЖНАЯ, И ВЕЛИКОЛЕПНАЯ, В РЕЧАХ ПРЕВЕСЬМА ПИИТИЧЕСКИХ, И ОЧЮНЬ ВЫСОКИХ»[16].

Для Тредиаковского ода не просто песня, а особый вид стихотворений, отличающихся «благородством материи и высокостью речей». В этом отношении, считает он, ода родственна эпической поэме и отличается от послед-

---

[14] *Прокопович Феофан.* Соч. М.; Л., 1961, с. 441.
[15] Там же, с. 441, 442.
[16] Ода торжественная о сдаче города Гданска..., с. 24 (ненум.).

ней только двумя обстоятельствами: краткостью и «родом стиха, понеже *Ода* никогда не пишется героическим стихом» [17].

Понимая, что сравнение с «эпическия *Поэзией*» может не дать нашему читателю достаточно ясного и убедительного представления о сущности оды как возвышенного рода стихотворений, потому что и само понятие об «эпическия *Поэзии*» было известно в России того времени далеко не всем, Тредиаковский тут же показывает, чем же ода отличается от нашей русской, народной, «мирской» песни.

Внешне, отмечает он, по своей форме «мирская *песня*», если она «от правильного сочинена *Песнотворца,* подобна есть *Оде*», так как «и *песня* многими состоит *строфами,* иногда равные все, а иногда и неравные стихи, в себе имеющими». Иное дело содержание. И здесь песня «важностию материи и глубокостию речей весьма от *Оды* отлична: понеже материя *песней* часто, и почти всегда, есть ЛЮБОВЬ, либо иное что подобное, и легкомысленное, и только что сердце человеческое улещивающее; речь же самая бывает в них иногда сладкая, а всегда льстящая, часто суетная и шуточная, нередко мужицкая и ребячья» [18]. Так Тредиаковский решительно отделяет оду как произведение высокого искусства от песни, с которой он связывает представление о легком, призванном лишь «улещивать» сердце человеческое занятии.

Конечно, такое сравнение больше говорило нашему читателю о своеобразии оды, ее высоком назначении, внушая одновременно и известный пиетет по отношению к этому «собранию строф», описывающих «всегда и непременно» материю «важную, благородную и великолепную» речами «весьма пиитическими и очюнь высокими». Так закладывались основы того почтительно-уважительного отношения нашей литературной общественности к оде и одописцам, которое наблюдалось затем на протяжении всего XVIII в.

Обращает на себя внимание то, как Тредиаковский раскрывает сущность оды. Он не только дает прямое ее определение, характеризуя оду со стороны формы (состава стихов и объема), содержания («материи») и сло-

---

[17] Там же.
[18] Там же.

га («речей пиитических»), что уже само по себе было примечательно, отражая широту и многогранность его литературных взглядов, но и дважды определяет ее косвенно, путем сравнения с другими, близкими ей по форме и содержанию поэтическими произведениями, причем именно по обозначенным им параметрам, что свидетельствовало о его незаурядности как теоретика. В результате было дано представление о сущности оды как таковой и показано, что она по форме отличается от эпической поэмы, но совпадает с «мирской песней», а по содержанию и слогу, наоборот, близка поэме и существенно отличается от песни.

Это был первый и в методологическом отношении, несомненно, удачный и плодотворный опыт комплексного определения литературного понятия, говоря о рождении национального теоретико-литературного мышления. Определение, данное Тредиаковским оде, вслед за определением, которое дал роману Кантемир, свидетельствовало о становлении у нас логики научного познания литературы. Это были заметные шаги на пути формирования отечественного литературоведения.

Однако не только этим примечательно определение Тредиаковского. Поставив поэму, оду и песню в один поэтический ряд и показав, чем каждое из них друг от друга «разнится», он фактически не просто определил их сущность сравнительно-типологическим, говоря современным языком, методом, но раскрыл саму диалектику их связи и перехода одного вида поэтических произведений в другой, что, как он подметил, прямо зависело от характера соотношения их формы и содержания. Изменение формы при сохранении «благородства материи и высокости речей» вело к превращению оды в поэму, и наоборот. Изменение же «важной» материи на «легкомысленную», а «глубокой» речи на «суетную», «шуточную» или просто «мужицкую» при «краткости» формы низводило оду до «мирской песни». Тем самым Тредиаковский, по-видимому и сам до конца не осознавая всю важность и глубину своего открытия, проводит мысль об известной подвижности жанровых границ поэтических произведений, мысль, которую еще только вынашивала европейская наука о литературе и которую три четверти века спустя положат в основу своего учения о литературных формах западноевропейские и русские романтики.

Конечно, нет никаких оснований видеть в Тредиаковском предшественника теории романтизма в нашей стране, однако сам факт такого рода переклички знаменателен. Он говорит о том, что даже «присваивая» западноевропейские литературные понятия «к нашим обычаям», отечественная филологическая мысль проявляла при этом самобытный, творческий подход, приходя к открытиям, имевшим важное научное значение. И хотя сам Тредиаковский и его современники отнеслись к этому открытию без должного внимания и фактически прошли мимо него (мало ли было в жизни человечества открытий, мимо которых проходили современники!), тем не менее в истории русского литературоведения его необходимо отметить как выдающееся по тому времени явление.

Стараясь дать более или менее полное представление о поэтических произведениях как единой и взаимосвязанной системе, Тредиаковский вдруг замечает, что, выстраивая важнейшие виды стихотворных произведений в определенный ряд, он обозначил только его крайние — верхнюю и нижнюю — точки, выпустив из виду очень важное, связующее эти точки звено. Ведь, кроме «важной» и «легкомысленной» материи, «высокой» и «шуточной» речи, существовала материя «средняя» и соответствующий для ее выражения слог («речь»). Так в его рассуждении об оде появляется раздел, посвященный поэтическому виду, расположенному как раз между одой и «мирской песней».

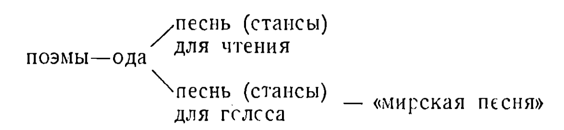
«Есть, — писал Тредиаковский, — и еще род *статеек,* которой всегда как около средней материи, то есть, ни очюнь благородной, ни весьма общей, как *песня,* обращается, так и речами средними, то есть, ни очюнь высокими, ни гораздо низкими, больше от высокости нечто нежели от низкости занимающими, идет. Сей род строф французы называют *стансами*». Однако слово «стансы» ничего не говорило нашему читателю, и Тредиаковский спешит перевести его на доступный русскому человеку язык понятий. «Я,— замечает он,— правильно или неправильно, всегда таковым стихам налагал имя: ПЕСНЬ, а не песня, хотя бы оная *песнь* на голос у меня положена была, хотя бы ж и просто для чтения только предлагается»[19]. В качестве примера Тредиаковский приводит

[19] Там же, с. 24, 26 (ненум.).

свою новогоднюю поздравительную песню, которая была положена «на голос» и исполнена перед императрицей Анною Иоанновною «в самый первый день 1733 года».

Песнь («стансы»), как представлял себе Тредиаковский этот вид стихотворений, отличалась тем, что ее содержание по своей «материи» и ее «речь» были ниже, чем в оде, но выше, чем в «мирской песне», по форме же все эти произведения были близки. Разнилась песнь от оды и «мирской песни» еще и характером своего бытования. Она могла быть положена на музыку («голос»), что не свойственно оде, либо «предложена» для чтения, что противоречило природе «мирской песни».

Таким образом, система поэтических произведений, связанных с одой соотношением «форма» — «материя» — «речь» — «голос», получила у Тредиаковского в окончательном варианте следующий вид:



И в этом отношении наш теоретик выступает новатором, впервые объединив в одну систему традиционные виды русской и западноевропейской поэзии, представив их как единое и неразрывное целое. И хотя виды отечественной поэзии, согласно его представлениям, находились пока еще на нижних ступенях этой системы, сама идея художественного единства литератур была несомненно плодотворна, помогая преодолевать известное чувство оторванности от достижений западной культуры, возникшее в эпоху петровских преобразований, стимулируя творческие искания наших писателей.

Предлагаемая Тредиаковским система поэтических произведений проводила в сознание нашей общественности мысль, что между видами отечественной и западноевропейской литературы нет принципиального различия, что между ними не существует жестких и непреодолимых границ, что художественные формы сами по себе носят всеобщий характер и доступны каждому поэту и «песнотворцу», делая тем самым закономерным и естественным процесс освоения русскими писателями новых литературных форм и понятий.

РАЗСУЖДЕНІЕ

О ОДѢ ВО ОБЩЕ.

Рѣчь, Ода, съ Греческаго есть слова ᾠδὴ, которая по Россіиски будучи переведена, значитъ: ПѢСНЬ. Но въ самои вещи: ОДА ЕСТЬ СОБРАНІЕ МНОГИХЪ СТРОФЪ, ТО ЕСТЬ СТАТЕЕКЪ, СОСТОЯЩИХЪ ИЗЪ РАВНЫХЪ, А ИНОГДА И НЕРАВНЫХЪ СТІХОВЪ, КОТОРЫМИ ОПИСЫВАЕТСЯ ВСЕГДА И НЕПРЕМѢННО МАТЕРІЯ БЛАГОРОДНАЯ, ВАЖНАЯ, И ВЕЛИКОЛѢПНАЯ, ВЪ РѢЧАХЪ ПРЕВЕСЬМА ПІИТІЧЕСКИХЪ, И ОЧЮНЬ ВЫСОКИХЪ.

По сему описанію *Оды*, можно выразумѣть, что она благородствомъ матеріи, и высокостію рѣчеи не разнится отъ эпіческія *Поэзіи*; но краткостію своею, по тому что *Ода* насилу болѣе девятнатцати *строфъ*, хотябъ меньше десяти стіховъ каждая *строфа* имѣла, содержать можетъ; такъ же и родомъ стіха, понеже *Ода* никогда не пишется героіческимъ стіхомъ, въ Россіиской *Поэзіи* тринатцатью слогами, а шестью стопами состоящимъ, весьма отъ эпіческія *Поэзія* разнится.

Всякая мірская *пѣсня*, буде она отъ правильнаго сочинена *Пѣснотворца*, подобна есть *Одѣ* тѣмъ, что и *пѣсня* многими состоитъ *строфами*, иногда равные всѣ, а иногда и неравные стіхи, въ себѣ имѣющими. Но важностію матеріи, и глубокостію рѣчеи, весьма отъ *Оды* отлична: понеже матерія *пѣсени* часто, и почти всегда, есть ЛЮБОВЬ, либо иное что подобное, и легкомысленное, и только что сердце человѣческое улещивающее; рѣчь же самая бываетъ въ нихъ иногда сладкая, а всегда льстящая, часто суетная, и шуточная, не рѣдко мужицкая и ребячья.

Есть и еще родъ *статеекъ*, которои всегда какъ около среднеи матеріи, то есть, ни очюнь благороднои, ни весьма общеи, какъ *пѣсня*, обращается, такъ и рѣчами средними, то есть, ни очюнь высокими, ни гораздо низкими, больше отъ высокости нѣчто, нежели отъ низкости заимающими, идетъ. Сеи родъ строфъ Французы называютъ *стансами*. Я, правильно, или неправильно, всегда таковымъ стіхамъ надагалъ имя: ПѢСНЬ, а не пѣсня, хотя бы оная *пѣснь* на голосъ у меня положена была, хотя бъ же и

просто

Первая страница «Разсуждения о оде вообще» В. К. Тредиаковского, опубликованного в 1734 г. вместе с его «Одой торжественной о сдаче города Гданска»

Эта система, как нетрудно заметить, была достаточно гибкой, переходы от одного ее звена к другому осуществлялись не только логически обоснованно, но и по-своему органично, что свидетельствовало о высоком уровне нашей национальной теоретико-литературной мысли того времени, не говоря уже о ее самостоятельности и оригинальности предлагаемых ею решений.

Нельзя не обратить внимание на то, что в «Разсуждении» Тредиаковского в сжатом виде присутствует и теория трех стилей, трех «речей пиитических» — высокой, средней и низкой, отвечающих соответственно высокой, средней и низкой «материи», которая становится предметом художественного описания исключительно своей «речью». Для Тредиаковского в данный момент связь между «материей» и «речью» носит не только прямой, но, можно даже сказать, автоматический характер. Позднее он еще не раз вернется к этой проблеме. Характер соотношения «материи» и «речи» — этих важнейших составляющих художественного творчества — станет предметом специального исследования М. В. Ломоносова и найдет свое яркое отражение в его «Предисловии о пользе книг церьковных в российском языке».

Среди новых понятий, вводимых Тредиаковским в наше филологическое и художественное сознание, надо отметить и представление о пафосе — «энтузиасме пиитическом», как называл его Тредиаковский, и без которого, как он считал, вообще немыслима никакая ода. Правда, он не определяет его сущность, однако ясно дает понять, что этот «энтузиасм» — «превысокий» и что непосредственно с ним связано чувство «великого удивления», возникающее при чтении од[20].

Изложив свое учение об оде, Тредиаковский переходит к ее истории, называя при этом лучших одописцев всех времен и народов. Он выделяет Пиндара — «пиита лирическаго на эллинском языке», Горация — «подобнаго ж ремесла на латинском», Буало, сочинившего «преизряднейшую» оду «по случаю взятия города *Намюра* от французскаго войска», Малерба — «славнаго лирическаго пиита французскаго» и нашего Феофана Прокоповича, который своею одой на коронацию Петра I, «кажется, и *Пиндара* и *Горация*, *Боало* и *Малгерба*

---

[20] См.: там же, с. 28 (ненум.).

превзошел... и почти отнял у них всегда зеленеющийся Лавр Лиричества»[21].

Давая такую восторженную оценку оде Феофана Прокоповича, Тредиаковский преследовал две цели: угодить влиятельному в правительственных и церковных кругах человеку и одновременно подчеркуть, что данный вид высокой поэзии не является для нашей литературы чем-то новым и неведомым. Об оде и ее поэтической силе, как бы говорил своей оценкой оды Феофана Прокоповича Тредиаковский, русские писатели знали, более того, «природному нашему россиянину» даже удалось в этом виде творчества достичь высот мировой поэзии.

Вместе с тем, и Тредиаковский это прекрасно сознавал, широкий русский читатель об оде не имел никакого представления, так как ни одного подобного произведения на отечественном языке до того времени создано не было: Феофан Прокопович написал свою оду на латинском. А потому, похвалив его творение, Тредиаковский тут же заметил, что он «по сие место говорил все о *Одах* чужестранными языками написанных»[22].

Имелись ли на родном языке какие-либо сочинения, хотя бы отдаленно напоминавшие оду? Как сделать, чтобы теоретическое представление о ней стало доступно, наглядно и понятно всем? Где «охотник Российский может приметить высоту слова, какова должна быть в *Одах*»? И образцы такого слова Тредиаковский находит в псалмах, которые, как он пишет, есть «не что иное, как *Оды,* хотя на Российский не стихами переведенные». Именно здесь, утверждает Тредиаковский, увидит наш читатель «и благородство материи, и богатство украшения, и великолепие слова... увидит удивительное вознесение к высоте слогом возлетающее...»[23]. Так в развиваемом им учении находит место и получает определение еще один во всех отношениях близкий оде вид, но только не стихотворной, а прозаической, как тогда говорили, поэзии.

В заключение своего «Разсуждения», после исторического обзора и еще одного напоминания о сущности оды, Тредиаковский обратится к своему созданию — оде, которую он «сочинил и по причине которыя сие учинено

---

[21] См.: там же, с. 26, 28 (ненум.).
[22] Там же, с. 28 (ненум.).
[23] Там же.

разсуждение». При этом он далек от мысли предлагать свое творение в качестве соответствующего образца для отечественных поэтов. Я, пишет Тредиаковский, «не даю» ее «за такую, каковой ей надлежало быть по правилу, и каковыя сам я хвалю, но только отдаю в разсуждение искусным, объявляя им, что я всячески старался пиндаризовать, то есть, Пиндару во всем подражать...»[24]. Вместе с тем он считает возможным отметить и свое новаторство, и смелость своих творческих приемов, затрагивая при этом принципиально важный для того времени вопрос: чем же поэт отличается от историка и оратора?

Из слов Тредиаковского следовало, что историк и оратор призваны освещать все события таким образом, как они происходили в действительности, были на самом деле, т. е. правдиво. Не таково пиитическое их изображение, в котором почитаются самые «дерзновенные фигуры», в частности гипербола, которая «с правдою мало сходна». Пиитическая смелость, внушает своим читателям Тредиаковский, не имеет границ. Поэт может представить то, чего вообще не было и не могло быть, например изобразить, как это сделал он в своей оде, «якобы сама ея императорское величество при осаде (Гданска. — *А. К.*) присутьствует и полководствует, вместо чтоб отдать, по правде, ту честь его сиятельству графу фон Минниху, войск ея императорскаго величества генералу фельдмаршалу». Такое, подчеркнет Тредиаковский, позволено лишь поэту, «ибо *гисторик* и *оратор* не может того учинить». И затем он прямо заметит, что поэт имеет полное право изображать все так, как ему «за благо разсудится»[25].

О необходимости вымысла, «фикций» в поэтическом произведении говорили и Феофан Прокопович, и Кантемир. Тредиаковский продолжает и развивает это представление о художественном творчестве как особой, дерзновенной и смелой форме описания событий, окружающей человека действительности, подкрепляя его уже не ссылками на опыт замечательных поэтов прошлого, а конкретным примером «российския поэзии» — строфами своей оды, написанной на русском языке.

---

[24] Там же.
[25] Там же, с. 30 (ненум.).

«Разсуждение о оде вообще» Тредиаковского было качественно новым словом в нашей филологии. По своему содержанию оно явилось первым у нас систематическим учением о поэтических видах и художественном творчестве, изложенным на русском языке; по форме — первой уже в полном смысле литературоведческой работой, где была органично слита в единое целое теоретико- и историко-литературная мысль. Если теоретико-литературные примечания Кантемира по своей сути представляли собою еще только вспомогательный, служебный вид литературоведческой деятельности, то «Разсуждение» Тредиаковского было уже первой отечественной работой, имевшей самостоятельное значение. «Разсуждение», таким образом, становится у нас и первой специфической формой национального литературоведения. А все взятое вместе говорит о том, что названное «Разсуждение о оде вообще» открыло и первую страницу в процессе формирования отечественной науки о литературе.

3

Раскрыв сущность оды, Тредиаковский тем самым фактически начал разработку теоретических основ новой русской литературы. Обратившись затем к другим видам поэтических произведений и увидев, насколько богаты и разнообразны они по своей «материи», форме, слогу («речи»), ритмике, он понял, что без подъема поэтической культуры и прежде всего национальной версификации сколько-нибудь плодотворное освоение новых художественных форм нашими поэтами невозможно. Он также понял, что все это, в свою очередь, немыслимо без дальнейшего развития отечественной филологии, так как только «из основательныя Грамматики и красныя Реторики не трудно произойти восхищающему сердце и разум слову Пиитическому»[26]. А потому, прежде чем идти дальше в деле приобщения нашей общественности и широкого читателя к западноевропейским литературным понятиям, Тредиаковский определяет главнейшие задачи, стоявшие перед русской филологией тех лет: совершенствование, улучшение переводческой деятельности во имя «чистоты перевода степенных старых и новых авторов»; создание российской грамматики — «доброй и ис-

---

[26] Сочинения Тредьяковскаго. СПб., 1848, т. I, с. 266.

правной»; составление русского лексикона (словаря) — «полного и довольного»; создание курса отечественной риторики и, наконец, разработка национальной «стихотворной науки»[27].

Программа, намеченная Тредиаковским, становится основным руководством к действию для наших филологов на протяжении всего XVIII в. В ее реализации самое непосредственное участие примет и М. В. Ломоносов, создав первую русскую грамматику и первое на русском языке руководство к красноречию. Большая группа филологов в течение десятилетий работала над составлением «Словаря Академии Российской», который увидел свет в конце XVIII в.[28] Сам же Тредиаковский все свое внимание сосредоточил на переводах с французского и латинского языков и на «стихотворной науке», начав с реформы национального стихосложения, стремясь разработать такой механизм русских стихов, который позволял бы нашим поэтам успешно осваивать любые поэтические (стихотворные) формы.

Изложив свои взгляды на отечественную версификацию в работе «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», которая была опубликована в конце 1735 г.[29], Тредиаковский в ней же продолжил дело, начатое «Разсуждением о оде вообще», раскрывая перед широким русским читателем содержательную сущность и жанровые особенности других поэтических форм, распространенных в западноевропейской литературе, как бы призывая наших поэтов к творческому соревнованию с зарубежными их коллегами.

Среди новых поэтических видов, понятие о которых Тредиаковский вводил в отечественное теоретико-литературное и художественное сознание, первым стоял сонет. И не случайно. Для нашего теоретика сонет — одна из высочайших форм поэзии, в которой «коль мате-

---

[27] См.: *Тредиаковский В. К.* Речь о чистоте российского языка (произнесена в Российском собрании 14 марта 1735 г.).— В кн.: Сочинения Тредьяковскаго, т. I, с. 259—260.

[28] См.: Словарь Академии Российской. СПб., 1789—1794, ч. I—VI. Второе издание — 1806—1822 гг.

[29] О реформе стихосложения см.: *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 309—339; *Гончаров Б. П.* Стиховедческие взгляды Тредиаковского и Ломоносова. Реформа русского стихосложения.— В кн.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975, с. 73—91.

рия важная и благочестивая, толь и стиль есть красный и высокий[30].

Подобное отношение Тредиаковского к сонету было во многом определено той характеристикой, которую дал этому поэтическому виду Буало: «Поэму в сотни строк затмит Сонет прекрасный»[31]. Однако, несмотря на всю прокламируемую его высокость, сонет по своей природе не принадлежал к разряду «высоких» жанров, каковыми действительно являлись эпическая поэма и ода. И это несоответствие сразу же проявилось в определении, которое дает сонету Тредиаковский.

«...Сонет, — писал он, — имеет свое начало от италиянцов и есть некоторой род французскаго и италиянскаго мадригала, а латинския эпиграммы», т. е. принадлежит к самым небольшим по объему — даже меньше, чем песня — видам поэзии. «Состоит он всегда, — продолжал Тредиаковский, — из четырнадцати стихов, то есть, из двух четверостиший на две, токмо смешанныя, рифмы, и из одного шестеростишия, имея всегда в последнем стихе некоторую мысль либо острую, либо важную, либо благородную; что у латин называется acumen (острый конец. — *А. К.*), а у французов chute (концовка. — *А. К.*)» (30). Это означало, что сонет представляет собою одну из сложных для исполнения поэтических форм, законы которой, по словам того же Буало, изобрел Феб — «бог коварный, в тот день, когда он был на стихоплетов зол...»[32].

Таким образом, вместе с определением Тредиаковского в сознание нашего читателя входило представление о сонете не столько как о высоком, сколько как о сложнейшем и труднейшем по технике своего исполнения стихотворном произведении. Что в общем-то и отвечало действительности.

Следующим было рондо. Оно тоже относилось к «роду эпиграмм» и так же, как и сонет, принадлежало к технически сложным видам поэзии. Рондо, подчеркивал Тредиаковский, «состоит всегда и непременно из тринадцати стихов, имея две конечно только рифмы то

---

[30] Новый и краткий способ к сложению российских стихов..., с. 30. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[31] *Буало*. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 70.

[32] Там же.

непрерывные, то смешанные. Первое в нем речение, или иногда два и три, только не больше, долженствует дважды повторяться, однако так, чтоб то было кстати, и весьма в особливом разуме одно повторение от другого...» (32). Раскрывая значение самого понятия «рондо», Тредиаковский скажет, что оно называется так «от круглости (rondeau происходит от слова rond (франц.), т. е. круг. — *А. К.*): ибо как в круге, или в кольце, конец с концом сходится, так и в Ронде первое речение с последним» (32).

Отсюда следовало, что рондо отличалось от сонета не только количеством строк (стихов) и способом их рифмовки, но и характером выражения главной мысли. Если в сонете основная смысловая и идейная нагрузка приходилась на последний стих (строку), то в рондо она носила как бы обрамленный вид: мысль, высказанная в первой строке, необходимо должна была повториться — либо прямо, либо варьируясь, «в особливом разуме», — в середине стихотворения и затем уже обязательно в последней строке. Это значило, что в рондо особо ответственным было его начало, самый первый стих.

Так в сознание русской литературной общественности входит представление о том, что поэзия — это не просто способность размеренно складывать стопы и удачно рифмовать строки, а искусство владеть словом, помноженное на умение выражать мысль четко, ясно и в самых разных поэтических формах.

Затем Тредиаковский знакомит нашего читателя с эпистолой, предлагая ему фактически целое учение об этом поэтическом, скорее даже, литературном виде, не забывая и тут подчеркнуть, что и «эпистол российским стихом» прежде него «никто еще не писывал».

«ЭПИСТОЛА,— говорил он,— слово есть греческое... и значит: *послание, писание* или просто *письмо»*. По своей сути она представляет собою «разговор отсутствующего с отсутствующим на письме, каков бывает у присутствующих между собою на словах». Учитывая специфику такого «разговора на письме», предупреждает читателя Тредиаковский, «надлежит прилежно наблюдать, чтоб Стиль ее был краток, силен, ни высок, ни низок, прямо дело изъявляющий, а посторонняго ничего не примешивающий: ибо все противное сему читающего приводит в скуку, а пославшего Эпистолу в похуление» (34). Таким образом Тредиаковский сразу раскрывает

НОВЫЙ И КРАТКІЙ

СПОСОБЪ

КЪСЛОЖЕНІЮ РОССІЙСКИХЪ СТІХОВЪ

СЪ ОПРЕДѢЛЕНІЯМИ

ДОСЕГО НАДЛЕЖАЩИХЪ ЗВАНІЙ.

ЧРЕЗЪ

ВАСІЛЬЯ ТРЕДІАКОВСКАГО

С. ПЕТЕРБУРГСКІЯ ІМПЕРАТОРСКІЯ

АКАДЕМІИ НАУКЪ

СЕКРЕТАРЯ.

Печатано въ Санктпетербургѣ при Імператорской

Академіи Наукъ

MDCCXXXV.

Титульный лист первого издания «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» В. К. Тредиаковского

и характер этого вида творчества, и функцию подобных произведений, и их поэтику — «стиль».

Обращает он внимание и на то, что в эпистолах очень важно, «кто пишет, к кому пишет, куда пишет, для чего и о чем пишет: ибо по разности сих обстоятельств разно Эпистола написана быть может». В зависимости от этих обстоятельств эпистолы имеют определенный род (назначение): «...*советный, поздравительный, сожалительный, купеческий, любовнический* и прочая», а также довольно четкое жанровое содержание. «В Дружеских

Эпистолах, — например, — беречься должно, чтоб с утешным не внесено было дерзновенное и слуха недостойное... В Сатирических Эпистолах так должно человека хулить, чтоб только худыя его дела порочить... В Эпистолах о важных делах, а особливо о науках, должно умеренному быть в аполлинствовании, для того что все высокое (т. е. поэтически восторженное. — *А. К.*) в Эпистоле не имеет место...» и т. д. (34—35).

Особо останавливается Тредиаковский на «пиитической», т. е. стихотворной, эпистоле, отмечая, что именно такие писали Овидий, Гораций, Буало. «Пиитическая Эпистола, — говорит он, — есть почти то ж, что и простая (т. е. прозаическая. — *А. К.*)». А отличаются они друг от друга только стилем, так как «в Пиитической Эпистоле и стиль долженствует быть Пиитический, Аполлиноватый и весьма с Парнасским не разглашающийся» (35, 36). Выходило, что если писать кому-то письмо прозою, то это будет «простая» эпистола, а если стихами — то «пиитическая». В качестве примера последней Тредиаковский приводит свою эпистолу, которую «пишет Стихотворчество, или Поэзия Российская, к Аполлину, вымышленному богу Стихотворчества» (36).

Тредиаковский уделил эпистоле достаточно много внимания, словно чувствовал, что именно эта форма станет одной из самых популярных и распространенных в нашей литературе XVIII в. Достаточно назвать «Письмо о правилах российского стихотворства» М. В. Ломоносова и его же «Письмо о пользе стекла», «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» А. Д. Кантемира, эпистолы А. П. Сумарокова «О русском языке» и «О стихотворстве», «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии» самого же Тредиаковского, не говоря уже о том, что наша сатирическая публицистика 60—70-х годов XVIII в. почти вся имела форму переписки.

Нельзя не отметить, что писание писем в XVIII в. становится поистине массовым явлением. Письма писали буквально все. И этой, можно сказать, моде на письма во многом способствовало само учение Тредиаковского об эпистоле, где жанр письма преподносился в качестве важнейшего и ответственнейшего литературного занятия вообще. Тем самым невольно внушалась мысль, что каждый, разговаривающий «на письме» с отсутствующим, является по-своему писателем, выступает в роли

творца. Удержаться от соблазна хоть на миг почувствовать себя автором определенного произведения — раз это так просто, — было действительно трудно...

Интерес к данному виду словесного творчества был характерен и для предшествовавшей теоретико-литературной мысли. Однако весь круг проблем и вопросов, связанных с эпистолярным искусством, рассматривался до того исключительно в курсе риторики. И хотя при этом обращалось внимание на существование стихотворных писем, тем не менее преобладающим было представление о них как жанре сугубо прозаическом. В соответствии с таким представлением и излагались в риториках основные требования к пишущим письма, а также правила их составления, сочинения и особенности стиля согласно их адресату и назначению [33].

Тредиаковский был первым в России теоретиком, который не только особо выделил жанр стихотворных писем — «пиитических эпистол» — в качестве самостоятельного поэтического вида, но и само учение об эпистоле стал рассматривать как составную часть общей теории поэзии.

После эпистолы Тредиаковский переходит к элегии, также подчеркивая греческое ее происхождение. Само по себе слово «элегия», скажет он, «значит: Стих плачевный и печальный». При этом, как и Кантемир, он ссылается на свидетельство «славнаго Пиита Римскаго Овидия, оплакивающаго в одной из своих Элегий скорую смерть друга своего, слаткаго Элегияческаго Пиита латинскаго Албия Тибулла» (45). Вместе с тем Тредиаковский считает возможным несколько уточнить это «свидетельство», отмечая, что в элегиях содержание может быть не только грустным и печальным, но и важным, а также и любовным. Однако в любом случае, подчеркнет он, «всегда плачевною и печальною речью то чинится» (45).

Необходимость такого уточнения диктовалась тем, что в качестве примера Тредиаковский приводит две собственные любовные элегии. В результате их законность и естественность как бы получали теоретическое обоснование. Правомерность такого рода элегий подтверждалась им также и художественным опытом известных за-

[33] См., напр., шестую книгу «Риторики» Феофана Прокоповича, где говорится «про метод написания истории и про письма» (*Прокопович Феофан.* Філософські твори. Київ, 1979, т. 1, с. 354—366).

рубежных — древних и новых — поэтов. «Можно о сем, — указывал Тредиаковский, — всякому Российскому охотнику увериться от Греческих Элегий Филетасовых; Латинских: Овидиевых преизрядных и, не хуже оных, Тибулловых; также Проперциевых и Корнелиевых Галловых; а от французских — весьма жалостных и умилительных, покойныя графини де ла Сюз» (45).

Несмотря на такую внушительную «защиту», Тредиаковский в то же время старается в известной мере оправдать себя в глазах нашей общественности, помня, видимо, те угрозы, которые раздавались в его адрес после опубликования перевода романа Тальмана, где прямо была затронута проблема любви. «Я что пускаю в свет две мои Элегии плачевные, — писал он, — то весьма безопасно; но что пускаю их любовныя, по примеру многих древних и нынешних Стихотворцев, в том у добродетельнаго Российскаго читателя прощения прося, объявляю ему, что я описываю в сих двух Элегиях не зазорную любовь (тем самым Тредиаковский косвенно признал, что роман Тальмана посвящен именно такой любви. — *А. К.*), но законную, то есть, таковую, каковая хвалится между благословенно любящимися супругами» (45). Так, наряду с обогащением национального теоретико-литературного сознания продолжается и процесс обогащения отечественного художественного сознания.

Приводя в своей работе примеры од, сочиненных новым российским стихом, Тредиаковский при этом уже не говорит о их сущности, а просто отсылает читателей к своему «Разсуждению о оде вообще» (58), тем самым подчеркивая определенную связь и единство своих теоретико-литературных идей. Точно так же поступает он, и коснувшись жанра песен — стансов, считая, однако, необходимым сказать уже непосредственно об особом положении этого жанра в системе других поэтических форм, о чем не было прямо сказано в «Разсуждении». «Песнь, каковы у французов Стансами называются, — отмечает он, — между Одами и простыми песнями, в рассуждении Стиля, место имеет, и что она больше нечто от высокости у Оды, нежели от нискости у песен, занимает...» (73). Тем самым Тредиаковский подтверждает правильность предложенной им ранее системы поэтических видов, объединяя как бы в одно целое две работы, посвященные разъяснению сущности западноевропейских литературных форм.

Заканчивает он эти разъяснения сравнительной характеристикой мадригала и эпиграммы.

Он помнил, что впервые употребил эти понятия в самом начале, коснувшись вопроса о происхождении сонета. Но там их содержание осталось нераскрытым, делая отчасти неполным и само определение сонета. Теперь он восполняет этот пробел, имевший место в его теоретических рассуждениях.

«Мадригал, — пишет он, — так же есть короткая Поэма (здесь в значении «сочинение», «произведение». — *А. К.*), как и Эпиграмма, так же на конце острую имеет оный мысль, как и Эпиграмма; однако материя его всегда бывает благородная, важная и высокая: следовательно, и конечная его острая мысль долженствует быть также благородная, важная и высокая». Отметив, что мадригал, в отличие от эпиграммы, «неравными стихами чаще пишется», Тредиаковский определяет и сущность эпиграммы, которая, как и мадригал, «есть также короткая Поэма... так же на конце острую имеет мысль... но материя ее всегда бывает либо народная, либо лехкая, либо ниская, либо насмешливая, либо, наконец, сатирическая: следовательно, и конечная острая ее мысль должна быть или народная же, или лехкая, или ниская, или насмешливая, или, наконец, сатирическая» (80). Здесь, как и в случае выявления различия между одой и «мирской песней», объединяющим эти виды началом является форма, а разделяющим — содержание, «материя»: «высокая» у одной и «низкая» — у другой.

Нельзя не обратить внимание на определение эпиграммы как на еще одно свидетельство широты и глубины теоретического кругозора Тредиаковского. Здесь впервые в отечественной филологии прозвучало положение о том, что и народная «материя», и народная мысль наравне с другими — более «высокими» или «низкими» мыслями и «материями» — могут стать предметом стихотворного изображения, иметь место в произведениях изящной поэзии. Только человек с широким взглядом на окружающую действительность, близко знавший жизнь простого народа и чувствующий поэзию этой жизни, а также красоту его песен, каким и был Тредиаковский, мог прийти к такому, в чем-то даже революционному по отношению к существовавшим тогда представлениям о сущности и назначении поэзии, выводу.

Никто из его предшественников и современников: ни Феофан Прокопович, ни Кантемир, ни Сумароков, ни даже великий Ломоносов, — никто из них даже не допускал возможности художественного отражения чего-либо, прямо связанного с жизнью, «материей» и мыслями простого народа. Они четко отграничивали «материю благородную» от «народной», поэзию изящную от народного поэтического творчества, выводя последнее за пределы искусства вообще. Чтобы заявить, как это сделал Тредиаковский, что «материя народная» точно так же, как и «материя благородная», может быть предметом высокого поэтического искусства, нужно было обладать не только научной, но и гражданской смелостью.

В результате самыми емкими и самыми разнообразными по своему содержанию видами поэзии, с которыми знакомил нашего читателя Тредиаковский, оказались «мирская песня» и эпиграмма — жанры, непосредственно связанные с отражением народной жизни, народной мысли и «материи». Так, за три четверти века до наших романтиков и за полтора столетия до знаменитого высказывания Л. Н. Толстого впервые прозвучало выражение «мысль народная», нацеливая отечественных поэтов и писателей — современников Тредиаковского — на творчество в народном духе. Надо сказать, что и сам он, а затем и Сумароков пытаются реализовать это положение на практике, создав целый ряд произведений, раскрывающих думы и чувства простых людей.

При определении мадригала и эпиграммы наглядно проявилась и логика научного мышления нашего теоретика, где ведущую роль сыграл принцип идейно-художественного, как бы мы сейчас сказали, единства произведения искусства, соответствия содержания, «материи» той мысли, какую желает провести в сознание своих читателей поэт. Причем главным в этом единстве оказывалась все-таки «материя», содержание, которое необходимо диктовало и обусловливало заключительную, основную мысль произведения. «Благородная материя» требовала и «благородной» мысли, «важная», «народная», «сатирическая» и т. п. «материя» — соответственно «важной», «народной», «сатирической» и т. п. мысли. Тем самым подтверждалась и идеологическая, если говорить современными понятиями, сущность поэзии, вообще художественного творчества.

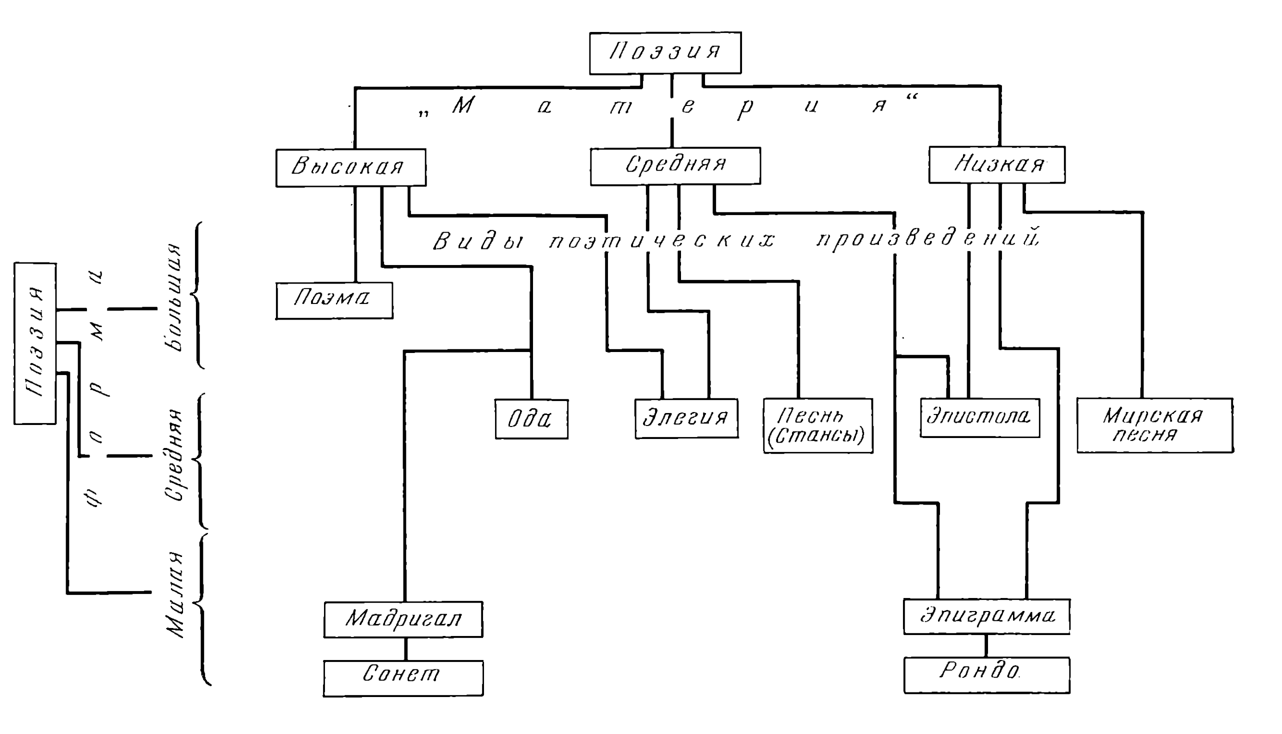


Схема 3. Система поэтических видов В. К. Тредиаковского (1734—1735)

Нельзя не отдать должное ясности и четкости методологической позиции Тредиаковского при разделении и объяснении им сущности видов поэтических (стихотворных) произведений. И в «Разсуждении о оде вообще», и в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» важнейшими для него критериями-показателями различия этих произведений неизменно выступают «материя» и форма — объем произведений, их строение. Единство этого принципа и последовательность в его проведении обусловили и достаточно четкую систематизацию названных и рассмотренных им произведений. В целом поэтическая система, которую обосновывал и развивал Тредиаковский в те годы и в которой все упоминаемые им поэтические (стихотворные) произведения получили определенное место в соответствии с «материей», которую они призваны изображать, и формой, в какой это изображение осуществляется, имеет следующий вид (см. схему 3).

Своеобразие и оригинальность этой системы очевидны уже при самом беглом ее сопоставлении с системами поэтических родов и видов Феофана Прокоповича и А. Д. Кантемира. Даже давая русскому читателю представление о далеко не всех видах стихотворных произведений, Тредиаковский обнаруживает самостоятельный подход в их систематизации, в объяснении существующей между ними связи.

Раскрывая специфику поэтических (стихотворных) форм, Тредиаковский в данном случае не стремился к исчерпывающему изложению современной ему теории поэзии. Ему важно было показать и убедить соотечественников в том, что и на родном языке возможно «правильное», в соответствии с лучшими образцами мировой литературы, стихотворство. И как бы предвидя возможные упреки относительно неполноты его разговора о поэтических родах и видах, наш теоретик в конце своего «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» пишет: «Если б я здесь предлагал о целой пиитической науке, а не об одном сложении стихов, то бы упомянул я и о правилах эпической поэзии, которая есть наиблагороднейшая и наибольшая из всех поэм, о лирической также, драматической, буколической, а пространнее элегиаческой и эпистоларной, также о сатирической и, наконец, эпиграмматической...» (82). Тем самым он давал понять, что главное назначение этой его рабо-

ты довольно конкретно, если не сказать прагматично: указать реальные пути творческого освоения художественного наследия европейских поэтов, пути, которые открывал предлагаемый им способ национального стихосложения, отечественной версификации, основанной на просодических свойствах родного языка. И эту задачу он прекрасно выполнил, пробудив теоретическую и поэтическую мысль М. В. Ломоносова, с деятельностью которого будет непосредственно связано формирование новой русской литературы и литературной теории.

Глава третья

НАЧАЛО СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ

ЛОМОНОСОВСКОЕ УЧЕНИЕ О КРАСНОРЕЧИИ

В процесс освоения новых литературных понятий и поэтических форм, начало которому было положено А. Д. Кантемиром и В. К. Тредиаковским, постепенно вовлекаются все новые и новые художественные силы России. Именно одами, а не традиционными видами отечественной поэзии откроют в 1739 г. свое литературное поприще М. В. Ломоносов (1711—1765) и А. П. Сумароков (1717—1777) — будущие великие русские писатели XVIII в. И именно они вслед за Тредиаковским почувствуют, что для успешного творчества нашим поэтам крайне не хватает национальной теории поэзии, учения о художественных, поэтических возможностях родного слова. И было что-то символическое в той синхронности, с какой они, написав почти в одно и то же время свои первые оды, так же одновременно, в одном и том же 1748 г., выступили с теоретико-литературными работами. Сумароков публикует свой поэтический трактат, который составили «Две епистолы»: одна — «О русском языке», другая — «О стихотворстве». Ломоносов издает «Краткое руководство к красноречию». Но если Сумароков в своем трактате, защищая родной язык и говоря о его красотах, лишь призывал наших поэтов писать по-русски, так как «прекрасный наш язык способен ко все-

му»[1], то Ломоносов наглядно, на конкретных примерах показывал, как это надо делать, как нужно художественно мыслить и творить, сочинять на прекрасном родном русском языке.

Правда, на русском языке уже в XVII в. были созданы и получили распространение рукописные риторики, однако к началу 40-х годов XVIII в. они стали не только малодоступными, прочно осев в церковных библиотеках-хранилищах и частных собраниях, но — главное — перестали удовлетворять возросшим культурным и художественным потребностям наших читателей и литературной общественности, которые хотели видеть в риторике пособие по современному им, и притом не вообще, а именно русскому, «красноглаголанию» и «сладкоречию». Здесь им не могли практически ничем помочь и латинские риторики, несмотря на всю отработанность своих положений, так как были ориентированы исключительно на латиноязычный стилевой и ораторский опыт. Отечественное красноречие могло успешно развиваться и совершенствоваться, только опираясь на национальную риторику. Только в ней могли быть раскрыты красоты родного слова, его своеобразие и богатство, выразительные средства и изобразительные возможности родного языка.

В этих условиях создание подобного пособия становится настоятельнейшей необходимостью нашей филологии. Ответом на эту потребность явилось «Краткое руководство к красноречию» Ломоносова.

1

Ломоносов прекрасно сознавал всю важность предпринятого им труда. «Блаженство рода человеческого, — писал он в посвящении, — коль много от слова зависит, всяк довольно усмотреть может». И хотя, отмечал он, «в нынешние веки... нет толь великого употребления украшенного слова, а особливо в судебных делах, каково было у древних греков и римлян, однако в предложении божия слова, в исправлении нравов человеческих, в описании славных дел великих героев и во многих политических поведениях коль оное полезно, ясно показывает состояние тех народов, в которых словесные науки процветают»[2].

[1] *Сумароков А. П.* Две епистолы. СПб., 1748, с. 20.

[2] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952, т. VII, с. 91—92. Далее ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.



М. В. ЛОМОНОСОВ

Обратив внимание на то, что «язык, которым Российская держава великой частью света повелевает, по ее могуществу имеет природное изобилие, красоту и силу, чем ни единому европейскому языку не уступает», Ломоносов тут же подчеркнет: «И для того нет сумнения, чтобы российское слово не могло приведено быть в такое совершенство, каковому в других удивляемся» (92). Во имя этого совершенства, от чего непосредственно зависело процветание в нашей стране «словесных наук», и предпринимает он «сочинение сего руководства» — краткого о красноречии учения.

Ломоносов достаточно широко представляет себе свой предмет. «Красноречие, — пишет он, — есть искус-

ство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению» (91). Искусство это вполне проявляет себя в «речи или слове», где «слово» и «речь» означали для него не что иное, как законченное по мысли высказывание, рассуждение, выступление или повествование «о всякой данной материи».

Необычное на первый взгляд толкование этих понятий, и прежде всего «слова», было естественным и закономерным для нашей филологии того времени, вытекая из предшествовавшего опыта русских писателей и отвечая национальной жанровой традиции. Достаточно, например, вспомнить такие произведения древнерусской литературы, как «Речь философа», «Слово о законе и благодати», «Слово о полку Игореве», «Слово о князьях», «Слово о погибели земли русской», или созданные в самом начале XVIII в. похвальные, благодарственные и т. п. «слова» Феофана Прокоповича, Гавриила Бужинского, Феофилата Лопатинского и др.[3]

В понятие «слово», которое становится исходным и в известной мере опорным в его учении о красноречии, Ломоносов вкладывает именно то содержание, какое соответствовало национальным представлениям о «слове» как своеобразной форме отечественной литературы. Он прекрасно сознает, что «Руководство» к красноречию, адресованное русскому читателю, должно основываться на близких ему понятиях и представлениях, а потому и останавливается на «слове», которое было не только как бы изначальной, но и вплоть до его времени одной из ведущих форм нашей словесности. Вместе с тем Ломоносов не связывает это понятие с каким-то определенным литературным жанром, а абстрагирует его и распространяет буквально на все виды сочинений, включая в их число и всевозможные формы высказываний. В таком значении и выступает в «Руководстве» Ломоносова «слово».

Близкое и понятное нашим читателям и одновременно предельно обобщенное в своем содержании, оно оказывается надежным, если не сказать универсальным, доступным и потому необычайно действенным инструментом познания «правил» и «способов» искусства «красно

---

[3] См., напр.: *Прокопович Феофан.* Слова и речи. СПб., 1760—1761, ч. I—II; *Он же.* Соч. М.; Л., 1961; Панегирическая литература петровского времени. М., 1979.

говорить». Ломоносовское «Краткое руководство к красноречию» фактически становится учением о таком «слове» — «слове»-произведении, «слове»-высказывании.

По замыслу автора «Руководство» должно было состоять из трех книг-«разделений». Необходимость именно такого деления диктовалась тем, что «слово, — как писал Ломоносов во «Вступлении», — двояко изображено быть может — прозою или поэмою», или, иначе говоря, «об одной вещи можно писать прозою и стихами» (96, 97). В прозе и стихах Ломоносов видит два самостоятельных «рода красноречия», которые различны в своем «сложении» и «штиле», но весьма сходствуют «в рассуждении общества материи», а потому «имеют в себе купно обоим общее и особливо каждому отменное». Отсюда «по натуральному порядку» выходило, что «общему» должно быть посвящено свое «разделение», а «отменному» в каждом из обозначенных «родов красноречия» — свои.

По традиции, идущей от средневековых латинских «руководств», первое «разделение» Ломоносов называет «риторикой», которая есть «учение о красноречии вообще, поколику оно до прозы и до стихов касается»; второе — «ораторией», т. е. учением об ораторском искусстве, включающем в себя «наставление к сочинению речей в прозе». И только третье «разделение» он называет по-своему — «поэзией», отказываясь от общепринятого и традиционного названия «Искусство поэзии» («Поэтическое искусство»). При этом Ломоносов исходил из своего же собственного положения, что писать можно прозою и стихами, но никак не поэзией. «Поэзия» для него это не синоним «стихов» — «рода красноречия», — а понятие, обозначающее науку о стихах. Именно в таком значении он и вводит его в свое «Руководство», видя в слове «поэзия» специфическое название учения «о стихотворстве» (97).

Нельзя не отметить, что в то же самое время Тредиаковский в понятие «поэзия» вкладывает иное содержание. Для Тредиаковского оно было почти тождественно тому, что мы сегодня называем «художественной литературой». Соглашаясь с Ломоносовым в том, что нельзя «сливать» поэзию со стихами, он вместе с тем утверждает: поэзия «есть словесное изображение», «она есть не то, чтоб Стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять

и подражать»[4]. Тем самым Тредиаковский распространяет содержание понятия «поэзия» на всю известную ему «изящную словесность». Любопытно, что в другой, более поздней по времени работе Тредиаковский все-таки «сливает», т. е. отождествляет, понятия «поэзия» и «стихи». С X по XVI в. включительно, писал он, пребывала Россия «без Стихов, собственно так называемых по составу, имея впрочем Стихи, только ж в Прозе»[5]. В таком контексте уже не «поэзия», а «стихи» выступали у него в значении «художественная литература».

Стремление под одно и то же слово-термин подводить разные понятия и представления — естественный спутник экстраполяции слов, что имело место и в теоретико-литературной жизни России того времени, когда у нас шло интенсивное освоение иноязычных понятий и терминов. Разномыслие в представлениях и трактовке сущности «поэзии», наблюдаемое у Ломоносова и Тредиаковского, — свидетельство сложности и неоднозначности совершавшегося тогда процесса обрусения западноевропейских литературных понятий. Подобное явление не исключение, оно сплошь и рядом встречается и в современной нам науке: экстраполяция фактически всегда и везде сопровождается неадекватной характеристикой тех или иных заимствованных слов, понятий, терминов, разной их трактовкой и представлениями об их содержании, пока в ходе практического их применения не выработается, не утвердится и не узаконится какое-то одно.

Наглядный тому пример — история развития представлений о «поэзии» в нашей филологии XVIII в., которая в этом отношении пошла не за Ломоносовым. Поэтом тогда называли любого писателя, независимо от того, стихотворец он или прозаик, а под поэзией соответственно понимали всю «изящную словесность». Подобная точка зрения была достаточно устойчивой и перешла в XIX в. В. Г. Белинский, например, тоже называет прозаика Гоголя поэтом, и не просто, а «главою поэтов» и «главою литературы»[6]. С годами понятие «художественная литература» вытесняет понятие «поэзия» в обобщенном его значении, и оно постепенно отождествится со «стихами». Сегодня «поэзия» и «стихи» стали

[4] Сочинения Тредьяковскаго. СПб., 1849, т. I, с. 181—182.
[5] Там же, с. 762.
[6] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. I, с. 284, 306.

фактически словами-синонимами. Произошло то, что Ломоносов и Тредиаковский в свое время считали неправомерным и старались разграничить... История развития понятий — важный показатель развития самого научного знания, и на эту сторону отечественного литературоведения XVIII в. мы будем обращать самое пристальное внимание.

Но вернемся к ломоносовским «разделениям». Они, как мы видели, предусматривали широкий, если не сказать всесторонний, охват учения о «слове». И можно не сомневаться: если бы Ломоносову удалось полностью осуществить задуманное, наши читатели получили бы фундаментальное по тем временам, несмотря на заявленную им краткость, пособие по теории изящной — «красной» — словесности. Однако написал и опубликовал Ломоносов только одно первое «разделение» — «Риторику».

Тем не менее и сам план «Руководства», и то, что Ломоносов успел сказать о сущности учения о красноречии и правилах, касающихся «до прозы и до стихов» вообще, свидетельствовали о высоком научном уровне нашей теоретико-литературной мысли середины XVIII в., отражая качественно новую, более высокую ступень в познании природы и закономерностей литературно-художественного творчества по сравнению с работами Феофана Прокоповича, Кантемира и даже Тредиаковского, основные труды которого увидели свет несколько позже.

Ломоносов первый пришел к выводу об общности проявления творческих принципов в стихотворной и прозаической словесности и естественном родстве ведущих «родов красноречия» — прозы и поэзии, а потому правила своего «Руководства» основывал как на прозаическом, так и стихотворном художественном опыте, накопленном человечеством с древнейших времен.

Своими «разделениями» Ломоносов впервые в литературной науке утверждал равенство между прозой и поэзией как языками «изящной словесности», указывая на определенное единство их выразительных и изобразительных средств и возможностей.

Положение о том, что «об одной вещи» можно одинаково «красиво» писать и прозою и стихами, было для нашей филологии 40-х годов XVIII в. необычайно плодотворным, а по отношению к современной Ломоносову теоретико-литературной мысли просто новаторским. До-

статочно вспомнить, что ведущие наши филологи того времени — Кантемир и Тредиаковский — отдавали явное предпочтение поэзии. Их позиция в этом вопросе, как известно, была во многом определена ориентацией на западноевропейский теоретический опыт, признававший только один язык «изящной словесности» — стихотворный. Ломоносов оказался прозорливее их. Утверждая художественные, поэтические права прозы, он не только восстанавливал справедливость по отношению к традиционному языку отечественной литературы, но и закладывал основы будущего расцвета национальной прозы, принесшей русской литературе XIX в. мировую известность.

Теоретической реабилитации прозы посвящена значительная часть его «Введения» к «Руководству». Именно здесь Ломоносов скажет: «...хотя проза от поэмы (т. е. стихов. — *А. К.*) для отменного сложения разнится, а потому и в штиле должна быть отлична, однако в рассуждении общества материи весьма с оною сходствует» (97). Отсюда следовало, что «все, о чем говорить можно», «все известные вещи в свете» (96) равно доступны прозаическому и стихотворному изображению, несмотря на все различие прозы и поэзии в «сложении» и «штиле». Затем Ломоносов дает определение сущности этих «родов красноречия», обращая внимание на «отличное» в их «сложении».

«Проза, — пишет он, — есть слово, которого части не имеют точно определенной меры и порядка складов, ни согласия, в произношении точно назначенного, но все речения располагаются в нем таким порядком, какого обыкновенный чистый разговор требует», в то время как «поэма состоит из частей, известною мерою определенных, и притом имеет точный порядок складов по их ударению или произношению» (96—67).

Нетрудно заметить, что здесь для Ломоносова исходным в определении сущности прозы является понятие о стихах — «поэме». Именно отсутствие «определенной меры и порядка складов», т. е. стихотворного размера и сочетания ударных и безударных слогов («согласия в произношении»), и характеризует, по его мнению, прозаическое слово. Логичнее и естественнее для нашей национальной художественной традиции было бы поступить наоборот: суть стихов определять путем сравнения их с прозой, исходя из собственных свойств «обыкновен-

ного чистого разговора». Ведь сначала возник и сформировался «чистый разговор», а уж потом человечество обнаружило красоту в «мерной речи», в определенном порядке складов «по их ударению или произношению».

Подобный подход в данном случае был уместным и естественным еще и потому, что «Руководство» адресовалось русскому читателю, русской общественности, художественные представления которых основывались преимущественно на прозаической, а не стихотворной поэзии. Все наши слова, сказания, повести, истории, хождения, летописи, временники и т. п. произведения и книги были написаны прозой. И нашему читателю, воспитанному на такой литературе, можно было бы и не разъяснять сущность прозы при помощи понятия о стихах.

Надо сказать, что Ломоносов все это, по-видимому, сознавал, иначе не считал бы, что учение о прозе должно необходимо предшествовать изложению учения «о стихотворстве». И даже в первоначальном варианте «Руководства» — «Риторике» 1744 г. — он начинает определение сущности прозы с указания на то, что в ней «располагаются все слова обыкновенным порядком», и только после добавит: «и части не имеют точно определенной меры и согласия складов» в то время, как «в поэме все части определены известною мерою и притом имеют согласие складов в силе и звоне» (24). Однако, дорабатывая «Руководство», он изменяет порядок «разъяснений» и определяет прозу (основное, предыдущее) все-таки через стихи — «поэму» (производное, последующее). Знать сильна была инерция западноевропейской теоретической мысли, которая формировала литературные взгляды и нашего теоретика, что он, вопреки, казалось бы, очевидному, доказывал русскому читателю художественные права и свойства прозы, отталкиваясь от представлений о стихах. Такое было бы необходимо и оправдано в работе, предназначенной для западноевропейского читателя и литературной общественности, чьи понятия основывались на теории, традиционно выводящей прозу за пределы «изящной словесности», но не для читателя русского и русской литературной общественности, круг чтения которых в те годы составляли преимущественно прозаические произведения.

Разумеется, данный методологический «недосмотр» Ломоносова не помешал читателям «Руководства» по-

нять разницу между прозой и стихами, особенности «сложения» того и другого. И мы остановились на нем не потому, что не нашли у нашего теоретика более серьезных «упущений». Это нам понадобилось, чтобы отметить определенную сдерживающую роль фактора общепринятости понятий и представлений, силу инерции теоретического мышления, что бывает нелегко преодолевать даже великим умам, не говоря уже о талантах, тем более посредственностях. Тем выше заслуга Ломоносова, который, составляя свое «Краткое руководство к красноречию», сумел подняться над традиционными представлениями о характере и структуре данной области знания и, обобщив современную ему теоретико-литературную мысль, создал оригинальный, самобытный труд, во многом не утративший своего значения вплоть до нашего времени.

2

«Риторика», согласно определению Ломоносова, «есть учение о красноречии вообще». Он видел в ней науку о самом общем, свойственном искусству «о всякой данной материи красно говорить» независимо от «рода красноречия». Такое понимание предмета «Риторики» сказалось и на характере его труда, ставшего в полном смысле учением о «слове», которое «изображено быть может прозою или поэмою (стихами.— *А. К.*)», о том, как его надо составлять и что необходимо знать каждому автору, чтобы его «слово» или «речь» были «красными», т. е. художественными.

Составление же любого «слова» предполагало, во-первых, выбор «материи» — темы, которая определяла характер его содержания, во-вторых, применение соответствующих изобразительно-выразительных средств и, наконец, известного порядка в его построении, композиции. Следовательно, как скажет Ломоносов, «в сей науке предлагаются правила трех родов. Первые показывают, как изобретать оное, что о предложенной материи говорить должно; другие учат, как изобретенное украшать; третьи наставляют, как оное располагать надлежит, и по сему разделяется Риторика на три части — на изобретение, украшение и расположение» (99).

Под «изобретением» Ломоносов понимает «собрание разных идей, пристойных (т. е. соответствующих. — *А. К.*) предлагаемой материи», где под «идеями», в свою

очередь, подразумеваются «представления вещей или действий в уме нашем» (100). Иначе говоря, «изобретать» — значит представлять мысленно какие-либо «вещи» или «действия». Таким образом, уже в самом начале «Риторики» Ломоносов обращает внимание на важнейшее свойство, без которого невозможно художественное творчество, красноречие как таковое — умение создавать и рисовать мысленную картину, объект предполагаемого изображения в «слове»[7]. Человек, не наделенный подобным даром или способностью, ничего не сможет «изобрести», а значит, никогда не станет автором — оратором или поэтом. Пробудить в каждом эту способность и по возможности развить ее — такова главная цель ломоносовского «Руководства». Не случайно поэтому раздел, посвященный «изобретению», составляет самую значительную по объему часть его «Риторики»: прежде чем что-то «украшать» и «располагать», его нужно было еще «изобрести»...

Начинается «изобретение», как отмечалось выше, с «собрания разных идей». «Идеи» же, по мнению Ломоносова, бывают «простые и сложенные. Простые состоят из одного представления, сложенные из двух или многих, между собою соединенных и совершенный разум имеющих», т. е. вразумительных, доступных ясному и четкому представлению. Например: «Ночь, представленная в уме, есть простая идея, но когда себе представишь, что ночью люди после трудов покоятся (отдыхают. — *А. К.*), тогда будет уже сложенная идея, для того что соединятся пять идей, то есть о дни, о ночи, о людях, о трудах и о покое» (100).

«Сложенная идея» — это уже своего рода цельная, законченная картина, составленная из последовательных по своему характеру и логически связанных между собою простых идей-представлений. В дальнейшем Ломоносов отметит, что именно такая «идея» составляет основу любого произведения. «Материя, сочинителю слова данная, — скажет он, — обыкновенно бывает сложенная идея, которая называется тема» (110). Так в наше теоретико-литературное сознание входит представление о важнейшей, исходной части произведения — теме.

---

[7] См. также: *Западов А. В.* Отец русской поэзии. О творчестве Ломоносова. М., 1961, с. 234; *Он же.* Поэты XVIII века. М. В. Ломоносов. Г. Р. Державин. М., 1979, с. 145.

«Изобретение» идей, считает Ломоносов, дело не простое и происходит разными путями. При этом существенную роль играет знание таких качеств «вещей» и «действий», как «1) род и вид, 2) целое и части, 3) свойства материальные, 4) свойства жизненные, 5) имя, 6) действия и страдания, 7) место, 8) время, 9) происхождение, 10) причина, 11) предыдущее и последующее, 12) признаки, 13) обстоятельства, 14) подобия, 15) противные и несходные вещи, 16) уравнения» (102). В этом перечне практически охвачены все свойства и стороны «материи». Подробное разъяснение Ломоносовым сути этих качеств способствовало расширению не только предметно-тематического, но и художественного кругозора читателей «Риторики».

Делает он это следующим образом:

«§ 7. Целое есть то, что соединено из других вещей, а части называются оные вещи, которые то составляют, например, город есть целое, а стены, башни, домы, улицы и прочая суть его части.

§ 8. Свойства материальные суть те, которые чувствительным вещам животным и бездушным приписуются, как величина, фигура, тягость (тягучесть. — *А. К.*), твердость, упругость, движение, звон, цвет, вкус, запах, теплота, стужа, внутренние силы.

§ 9. Жизненные свойства принадлежат к одушевленным вещам, из которых, во-первых, суть главные душевные дарования: понятие, память, совображение, рассуждение, произволение. Второе — страсти: радость и печаль, удовольствие и раскаяние, честь и стыд, надежда и боязнь, упование и отчаяние, гнев и милосердие, любовь и ненависть, удивление и гнушение, желание и отвращение. Третие — добродетели: мудрость, благочестие, воздержание, чистота, милость, тщивость (аккуратность. — *А. К.*), благодарность, великодушие, терпение, праводушие, незлобие, простосердечие, искренность, постоянство, трудолюбие, дружелюбие, послушание, уклонность, скромность. Четвертое — пороки: безумие, нечестие, роскошь, нечистота, лютость, скупость, неблагодарность, малодушие, нетерпеливость, лукавство, злоба, лицемерство и ласкательство (лесть. — *А. К.*), продерзливость, непостоянство, леность, сварливость, упрямство, грубость, самохвальство. Пятое — внешнее состояние: благородие и неблагородие, счастие и несчастие, богатство и убожество, слава и бесславие, власть и без-

властие, вольность и порабощение. Шестое — телесные свойства и дарования: возраст, век, пол, сила, красота, здравие, проворность. Седьмое — чувства: зрение, слышание, обоняние, вкушение, осязание...

§ 18. Обстоятельства суть те вещи, которые хотя с данною вещию не соединены, однако имеют к ней некоторую принадлежность; так, встречающиеся путнику звери, около пути лежащие места, по реке плавающие суда и птицы, пчела, на розе сидящая, суть обстоятельства путника, реки и розы.

§ 19. Подобие риторическое есть снесение двух вещей в свойствах или действиях. Сердце человека, гневом возмущенного, уподоблено быть может волнующемуся морю, скорое течение острых мыслей — стреле. Подобие разделяется на простое и сложенное; в простом сносится только одно свойство или действие одной вещи с однем же свойством или действием другой, как скорость мыслей со скоростию стрелы. В сложенном подобии сносятся два или многие свойства либо действия одной вещи с двумя или многими свойствами либо действиями другой, например: *как подсыхает ветвь, подъеденная от червя, так печалью сокрушенное сердце ослабевает.* Здесь сердце с ветвию, печаль с червем, ослабление с подсыханием сносится» (102—103, 107).

Пусть простят мне эту длинную выписку, но она хорошо иллюстрирует ведущее положение «Риторики» Ломоносова, что «красно» можно писать буквально о любой вещи, любом действии, любой «материи», в том числе и о чувствах, страданиях, переживаниях и т. п. Так утверждалась мысль о неисчерпаемости предмета красноречия и одновременно давались предварительные представления о художественной образности, о чем, как сразу же предупреждал читателя Ломоносов, подробнее будет говориться в других разделах его «Руководства».

Эта творческая установка на широту, всеохватность предмета красноречия, заявленная уже в первых параграфах «Риторики», несомненно способствовала формированию у нашей молодой литературной общественности того времени представлений о литературе как искусстве, которому доступно словесное изображение всех без исключения сфер и областей жизни.

Кроме знания качеств и свойств «материи», огромную роль в творческом процессе — процессе «изобретения» идей — играет, по словам Ломоносова, «сила совоображе-

ния». «Сила» эта, писал он, «есть душевное дарование с одною вещию, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные, например: когда, представив в уме корабль, с ним воображаем купно и море, по которому он плавает, с морем — бурю, с бурею — волны, с волнами — шум в берегах, с берегами — камни и так далее» (109). Если перевести все это на современные понятия, то окажется, что «сила совображения» — это не что иное, как способность рисовать «в уме», мысленно, цельную, законченную картину чего-либо, которая затем и получит свое «изображение» в «слове». Здесь Ломоносов вплотную подошел к понятию о творческом воображении, как таковом, фактически дав его первое в нашей науке определение.

«Сила совображения», соединенная с рассуждением, придает уму остроту, что Ломоносов называет остроумием (109). «Сила совображения», отмечает он, помогает «сочинителю слова» обогащать оное «обильнейшими изобретениями». Через нее «из одной простой идеи расплодиться могут многие, а чем оных больше, тем и в сочинении слова больше будет изобилия» (109—110). Умение «изобретать», таким образом, прямо и непосредственно связывается Ломоносовым с «силой совображения».

Относя эту «силу» к «душевному дарованию», которое «многие имеют от природы велико», он в то же время считает, что данное дарование «не всегда и не во всяком случае надежно» и нуждается «в споможении», основанном на определенных «правилах» (110). И вот первая часть «Риторики», посвященная «изобретению», и представляла собою как бы развернутое учение о таком «споможении», призванном обеспечить надежность проявления творческой силы «совображения».

Отдавая дань природным дарованиям человека, Ломоносов тем не менее уверен, что «подлинный путь к красноречию» показывают «правила» (93), которые он и излагает в своей «Риторике». При этом нельзя не отметить, что целый ряд приводимых им «правил» имел не только общефилологический, но и общенаучный смысл. Это прежде всего те, которые касаются «изобретения» и «сопряжения» простых «идей», «пополнения периодов и распространения слова», а также «изобретения доводов». Без знания их, полагает Ломоносов, невозможно состав-

ление любого «слова» — поэтического, ораторского или собственно научного (110—166).

После изложения этих общих для любого «слова» правил Ломоносов подробно останавливается на том, что необходимо знать непосредственно оратору — человеку, выступающему с речью перед определенной аудиторией. Такое «слово» и такая форма его сообщения имели специфические особенности, на что и обращает здесь Ломоносов внимание. «Хотя, — писал он, — доводы и довольны бывают к удостоверению о справедливости предлагаемыя материи, однако сочинитель слова должен сверх того слушателей учинить страстными к оной. Самые лучшие доказательства иногда столько силы не имеют, чтобы упрямого преклонить на свою сторону, когда другое мнение в уме его вкоренилось». Чтобы склонить кого-либо к своему мнению, сочинитель должен не только «основательно доказать» свою точку зрения, но и «возбудить страсти на свою сторону» или «утолить противные» (166). В качестве образца для подражания Ломоносов указывает на Демосфена и особенно на Цицерона, имевшего «чрезвычайную свою власть над сердцами слушателей, которой и самые жестокие нравы не могли противиться» (167).

Чтобы оратору или сочинителю сопутствовал «добрый успех» в его деле, «то надлежит, — писал Ломоносов, — обстоятельно знать нравы человеческие, должно самым искусством чрез рачительное наблюдение и философское остроумие высмотреть, от каких представлений и идей каждая страсть возбуждается, и изведать чрез нравоучение всю глубину сердец человеческих» (166—167). Этому и призваны были содействовать предлагаемые им правила, касающиеся «возбуждения, утоления и изображения страстей».

Уже сама по себе постановка проблемы носила новаторский характер. Дело в том, что по традиции, идущей от древнерусской словесности и религиозных представлений, во времена Ломоносова под «страстью» понимали прежде всего какое-либо «страдание, бедствие»[8]. Употреблялось это слово и в значении «повышенная интонация», но только в трудах по грамматике. Так, раздел «О страстех речений», который входил в отечест-

---

[8] См: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1903, т. III, стлб. 542.

венные «Грамматики» начиная с конца XVI в., был посвящен именно приемам передачи акцентированного, интонационного слова [9].

В латинских риториках, в том числе и «Риторике» Феофана Прокоповича, довольно подробно рассматривались вопросы, связанные с возбуждением и сдерживанием чувств (affectus) [10]. Однако «чувство» и «страсть» — это понятия хотя и близкие, но далеко не тождественные. Феофан Прокопович, например, под чувством понимал «возбуждения чувствующей (чуткой. — *А. К.*) души, которые вызываются проявлениями добра или зла» [11], т. е. возникают в человеке при его столкновениях с добром или злом.

Попытку перевести латинское слово «аффекты» как «страсти» предпринимает Ф. Поликарпов, полагая, что «аффекты», «чувства» и «страсти» — понятия равнозначные [12]. Однако страсть — это не просто чувство, не просто возбуждение души, а «сильное, абсолютно доминирующее чувство» [13].

Ломоносов, как видно, прекрасно понимал, что не вообще чувство, а лишь высшая форма его проявления — страсть оказывает прямое и непосредственное воздействие на поведение и образ мыслей людей, а потому и вводит он это понятие в свою «Риторику», существенно обогащая тем самым и филологическую, и психологическую национальную мысль. «Страстию, — говорил он, — называется сильная чувственная охота или неохота, соединенная с необыкновенным движением крови и жизненных духов, при чем всегда бывает услаждение или скука» (167). Именно в таком, уже почти современном нам, значении этого слова войдет ломоносовское понятие о страсти в отечественное художественное и теоретическое сознание XVIII в.

Определив сущность страсти, Ломоносов затем дает понять, что знание страстей необходимо любому писате-

---

[9] См.: Грамматика доброглаголиваго еллинословенскаго языка. Львов, 1591, раздел «О просодии», л. 4 (ненум.); *Смотрицкий М.* Грамматики славенския правилное синтагма. Евю, 1619, л. 248—250.

[10] *Прокопович Феофан.* Філософські твори. Київ, 1979, т. 1, с. 285—335.

[11] Там же, с. 286.

[12] Риторическая рука. Сочинение Стефана Яворского. СПб., 1878, с. 80, 85.

[13] БСЭ. 3-е изд., 1978, т. 30, с. 169.

лю, а не только оратору, так как сочиненное «слово» призвано, с одной стороны, возбуждать «мягкие и нежные» страсти, которые «суть радость, любовь, надежда, милосердие, честь или честолюбие и студ (стыд. — *А. К.*)», а с другой — смирять или утолять, а иногда и возбуждать «печаль, ненависть, гнев, отчаяние, раскаяние и зависть», которые суть «жестокие и сильные страсти» (171).

«Больше всех, — отмечал далее Ломоносов, — служат к движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые очень в чувства ударяют, а особливо как бы действительно в зрении изображаются. Глубокомысленные рассуждения и доказательства не так чувствительны, и страсти не могут от них возгореться; и для того с высокого престола разум к чувствам свести должно и с ними соединить, чтобы он в страсти воспламенился» (169—170). Последнее замечание поразительно по своей точности: разум должен в страсти воспламениться, в противном случае ни одно, даже самое «разумное», слово не сможет оказать желаемого воздействия на слушателей, читателей, зрителей.

Так в наше теоретико-литературное сознание входит мысль, что искусство «красно говорить» несет в себе не только способность преклонять других к своему мнению о той или иной «материи», но обладает силой определенного эмоционального, «страстного» воздействия на читателей, слушателей и зрителей, если иметь в виду театральное «слово» — пьесы. Ратуя «за единство логического и эмоционального воздействия»[14], Ломоносов тем самым существенно расширял представление о функциональных границах и возможностях красноречия, одновременно указывая на рационально-эмоциональную основу «сочиненного» — прозаического или пиитического — «слова». Здесь, как нетрудно заметить, он уже непосредственно подошел к вопросу о природе художественной литературы как таковой, встав на правильный путь проникновения в подлинную сущность искусства вообще. И хотя сама по себе мысль о рационально-эмоциональной основе прозы и поэзии не была

---

[14] *Федоров В. И.* «Риторика» Ломоносова (к вопросу о традициях и преемственности).— Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. Кафедра русской литературы, 1971, т. 455, с. 299; *Орлов О. В., Федоров В. И.* Русская литература XVIII в. М., 1973, с. 105.

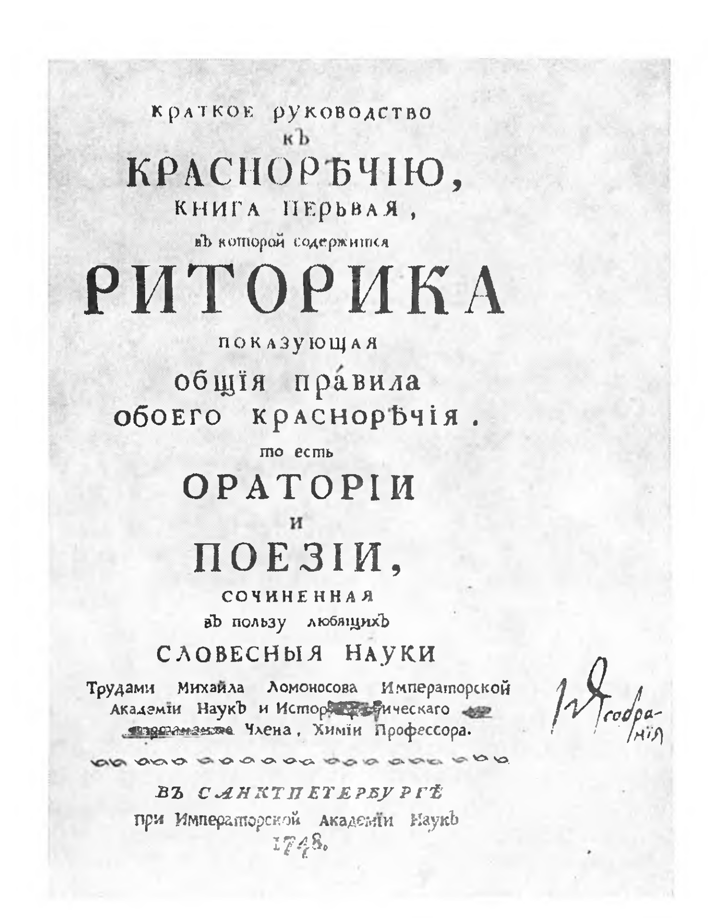
прямо сформулирована в «Риторике», тем не менее Ломоносов косвенно выговорил то, что со временем станет аксиоматичным в представлениях о природе и сущности художественной литературы и искусства.

Среди описанных Ломоносовым «страстей» нельзя не отметить его восторженного дифирамба любви. «Любовь, — писал он, — есть склонность духа к другому кому, чтобы из его благополучия иметь услаждение. Сия страсть по справедливости назваться может мать других страстей, ибо часто для любви веселимся, плачем, уповаем, боимся, негодуем, жалеем, стыдимся, раскаиваемся и прочая. Любовь сильна, как молния, но без грому проницает, и самые сильные ея удары приятны. Когда ритор (оратор. — *А. К.*) сию страсть в послушателях возбудит, то уже он в прочем над ними торжествовать может» (176). Ломоносов приводит 20 (!) правил возбуждения любви в слушателях, которые одновременно служат и «правилами» к их изображению.

Двоякую роль сообщаемых, или, как он говорит, «предлагаемых», им правил Ломоносов особенно наглядно подчеркнет при описании «страсти» противоположной любви — ненависти, «которая, — по его словам, — рождается из многих противных и неприятных свойств или действий, в ком-нибудь примеченных». Поэтому, скажет он, «ежели кто хочет возбудить против когонибудь ненависть, то должен он показать, какие в нем есть недостатки, как он зол, вредителен, нечестив, неправнодушен и прочая» (178—179). Аналогичным образом Ломоносов поступает и при описании других «страстей».

Нетрудно заметить, что проблема «изображения страстей», которая у Ломоносова постоянно оборачивается проблемой изображения «страстного человека», имеет уже собственно теоретико-литературный характер. Пристальное внимание к этой стороне красноречия, проявленное Ломоносовым в главе «О возбуждении, утолении и изображении страстей», не случайно: именно с этого момента его «Риторика» как бы перестает отвечать своему заглавию, постепенно превращаясь в изложение теории «изящной словесности», художественной литературы, хотя этими терминами Ломоносов еще не пользуется.

В конце этой главы, например, он уже непосредственно касается правил изображения «страстных людей»,


КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО
КЪ
КРАСНОРѢЧІЮ,
КНИГА ПЕРЬВАЯ,
въ которой содержится
РИТОРИКА
показующая
общія пра́вила
обоего краснорѣчія,
то есть
ОРАТОРІИ
И
ПОЕЗІИ,
сочиненная
въ пользу любящихъ
СЛОВЕСНЫЯ НАУКИ
Трудами Михайла Ломоносова Императорской Академіи Наукъ и Истор[redacted]ическаго [redacted] Члена, Химіи Профессора.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
при Императорской Академіи Наукъ
1748.

Корректура титульного листа первого издания «Краткого руководства к красноречию» М. В. Ломоносова с авторской правкой

давая читателям понять, что именно такие люди и становятся преимущественно героями, персонажами произведений — «слов». «Правила, которые служат к изображению страстных людей,— отметит здесь Ломоносов,— суть те же, по которым страсти возбуждены бывают, и вся разность в том состоит, что сочинитель слова, возбуждая страсти, слушателям показывает и внушает оных причины, а изображаемый страстный человек представляется так, что он свою страсть показывает,

изъявляя те же причины, которые его в страсть приводят» (198). Это значило: чтобы изобразить «страстного человека», а таковым по сути являлся любой герой художественного произведения, и дать читателю почувствовать, что перед ним действительно человек, обуреваемый какой-то страстью, надо не говорить об этом, а показать эту «страсть» в действии, в поступках и поведении изображаемого человека. Страсти, как известно, иначе и не проявляются, и каждая из них имеет свои особенные причины и формы проявления.

Утверждая, что изображение «страстного человека» должно необходимо включать «изъявление» тех причин, которыми он приведен «в страсть», Ломоносов фактически затрагивает проблему отражения внутренних пружин, двигающих поступками и поведением героев произведений. «Например, — пишет он, — чтобы представить кого в радости, то должно сказать: 1) как он тем услаждается, что получил великое добро, 2) а особливо, что он оное любил и ныне любит, 3) как он в радости воспоминает положенные труды, преодоленные препятства и беды в снискании оного, 4) как ему то приятно, что он сие добро один получил, хотя и другие то же достать старались, и прочая» (198—199).

Отсюда, разумеется, еще далеко до диалектики души, но требование определенного внутреннего анализа, не говоря уже о диалектике поведения героев, очевидно. Это особенно отчетливо проявится в одном из следующих параграфов, где будет сказано: «Весьма возвышается слово смешением страстей, и для того славные авторы нередко представляют одного человека, двумя разными или противными страстьми объятого». В качестве примера такого «смешения» Ломоносов приводит Вергилия, который в «Энеиде» «изображает Дидону, королеву карфагенскую, одержимую яростию, раскаянием и отчаянием при отъезде Энея, князя троянского», и Сенеку, чья Медея «борется с двумя противными страстьми, со гневом и любовью к своим детям, которых она убить хочет за неверность отца их, Язона...» (201—203).

Так наша теоретико-литературная мысль того времени подходит вплотную к проблеме характера. Ведь требование, точнее, допущение «смешения страстей» отражало противоречивость человеческой натуры вообще, являясь первым признаком и одновременно показа-

телем индивидуальности личности, ее своеобразия, отличия от других, что и было важнейшим условием жизнепроявления любого характера. Положение о «смешении страстей», т. е. разнообразии проявления характеров героев, отражавшее динамику их поведения, войдет затем в первые теории реализма. Так, именно это качество его героев будут ставить А. С. Пушкин и В. Г. Белинский в заслугу Шекспиру, видя в разнообразии страстей одно из первых условий реалистического изображения человека [15].

Особое внимание Ломоносов уделяет жестам — «движениям тела», что, как он полагает, во многом способствует изображению «страстного человека». К таким жестам он относит «взгляды, махания и плескания руками, трясение членов и прочая». Описание «движения тел», подчеркивает Ломоносов, «дает великую живность слову и умножает силу красноречия» (200). В качестве примера он приводит строки из Овидия:

Он (Аякс.— *А. К.*), гневом воспален, возвел свирепый взор
На Илионский брег, где гречески суда,
И, руки протянув, вскричал: О сильный боже!
Пред флотом я в суде, и мне Уликс соперник!

В той же самой главе «О возбуждении, утолении и изображении страстей» Ломоносов излагает и свою теорию смешного. Смех, писал он, «происходит от представления таких вещей, которые в себе прекословие (противоречие. — *А. К.*) заключают, то есть которые в натуре быть не могут или нравам и обыкновениям человеческим весьма противны и общему понятию странны кажутся, как: *О волк, овец изрядный пастырь!»* (194). Пока это еще самое общее определение того, что может явиться причиной смеха. Однако далеко не всякое противоречие, несоответствие изображенного или сказанного «общим понятиям» необходимо вызывает смех. Тем не менее именно это определение кладет начало развитию теории смешного в нашей науке о литературе.

Ломоносов прямо указывает, что смешное — это качество исключительно художественных произведений. «Возбуждают авторы смех, — пишет он, — особливо в

[15] См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Л., 1978, т. VIII, с. 65—66; *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. I, с. 266.

комедиях, сатирах и эпиграммах, где главное и нужное сего употребление. Но в прозаичном, а особливо в важном слове должно оного остерегаться и не употреблять, как только соединив с некоторою осанкою и удаляясь от подлости», т. е. просторечия (194—195).

Вводя в свою «Риторику» учение о «страстях», Ломоносов понимает всю необычность такого шага и предвидит недоуменные на этот счет вопросы. «О предложенных в сей главе правилах для возбуждения, утоления и изображения страстей, — пишет он, — может кто подумать, что они не происходят от общего источника изобретения...» Правда, соглашается он, «страсти» как таковые действительно «имеют свое основание на философском учении о нравах» и их, естественно, нельзя «изобрести». Однако «изобретению» доступны «причины, возбуждающие страсти», способы их «утоления», не говоря уже об «изображении» и их самих, и «страстных» людей (204). Такое становится возможным лишь при условии, когда сочинитель — поэт или оратор — достаточно хорошо знает сущность каждой «страсти» и формы ее проявления. Все это в совокупности и дало ему право поместить учение о «страстях» в данное «Руководство».

А вот учение о «вымыслах», изложением которого Ломоносов завершает первый раздел «Риторики», целиком и полностью, как говорится, относилось к области «изобретений».

3

Проблема «вымысла» сама по себе была не новой для нашей теоретико-литературной мысли XVIII в. Ее затрагивал уже Феофан Прокопович в своей «Поэтике». Однако Ломоносов впервые в нашей филологической науке поднимает ее на уровень одной из важнейших, основополагающих для художественного творчества. Его учение о «вымыслах» не только раскрывало богатство человеческой фантазии и ее неисчерпаемость, но и показывало сам процесс, механизм формирования художественных образов. И в этом качестве оно становится подлинным руководством к творчеству, способствуя развитию художественного воображения, стимулируя полет фантазии у каждого, кто стремился познать тайны искусства «красно говорить».

«Вымыслами, — писал Ломоносов, — называются предложения (т. е. изображения «дел и вещей».— *А. К.*), которых действительно на свете не бывало или хотя и были, однако некоторым отменным (т. е. иным. — *А. К.*) образом» (220) [16]. Это определение значительно отличается от того, какого придерживался Феофан Прокопович. Для Феофана вымысел — это лишь другое название подражания. Он так и писал: «вымысел или подражание», подразумевая под этим «снимок или подобие» какой-либо вещи [17]. Ломоносов выдвигает принципиально иное понимание сущности вымысла: не подражание, а выдумка, не снимок, не подобие, а изобретение. Поэтому и включает он главу «О вымыслах» в раздел «О изобретении».

«Вымысел», в представлении Ломоносова, понятие очень широкое. В своем содержании оно охватывает все

---

[16] Здесь и далее § 148—151 «Риторики» мы цитируем в так называемой редакции 1759 г. Известно, что Ломоносов внес изменения в эти параграфы еще в 1748 г., когда шла корректура первого академического издания его «Риторики», предложив фактически новый их текст. Однако эта правка не была тогда учтена по чисто техническим, как говорится, причинам: ее реализация влекла за собою необходимость не только нового набора, но и неизбежность переверстки значительной части уже отпечатанной книги, на что экономные типографщики пойти никак не могли, даже в академическом издании. И «Риторика» 1748 г. была издана в редакции 1745—1747 гг. В новой формулировке названные параграфы увидели свет лишь в 1759 г., когда «Риторика» была издана в Москве «с сочинителевыми исправлениями» в качестве второго тома собрания сочинений Ломоносова. Таким образом, редакция 1759 г. представляла собою не новый, а восстановленный авторский текст этих параграфов в редакции 1748 г. Получив в 1764 г. разрешение на второе академическое издание «Риторики» (а в 1759 г. она была напечатана в типографии Московского университета), Ломоносов вынужден был пойти на то, чтобы повторить ее первое академическое издание без каких-либо исправлений — т. е. в редакции 1745—1747 гг. Переиздавать книгу, выпущенную Московским университетом, императорская Академия наук не могла — это было дело престижа. Чтобы подчеркнуть это обстоятельство и в издании 1765 г., и в последующих изданиях «Риторики» в 1776 и 1785 гг., везде на ее титульном листе стояла дата «1748». Считая этот вынужденный шаг «последней волей автора», ряд исследователей пришел к выводу о существовании особой, так сказать, промежуточной редакции «Риторики» 1759 г., от которой якобы в конце жизни Ломоносов и сам отказался. Однако это не так. Именно исправления, внесенные Ломоносовым в издание 1759 г., выражали «последнюю волю автора» по отношению к тексту его «Риторики», волю, которая не была принята во внимание во время издания 1748 г.

[17] *Прокопович Феофан.* Соч., с. 336.

многообразие «идей», «представлений вещей и действий в уме нашем», которые в той или иной мере отличаются от реально существовавших или существующих в окружающей человека действительности. Для Ломоносова «вымысел» — понятие противоположное по своему значению «правде», а «правда» у него выступает синонимом «истории». Если писатель или оратор рассказывает о том, что не являлось фактом истории или как-то отличается от него, значит тут имеет место вымысел.

В свою очередь, вымыслы по характеру «предложений» подразделяются на «чистые» и «смешанные». «Чистые», говорит Ломоносов, состоят «из предложений дел и вещей, которых нет и не бывало». Например, «Золотой осел» Апулея или «Сатирикон» Петрония. К «смешанным» он относит такие вымыслы, которые «состоят из правдивых вещей или действий, однако таким образом, что чрез разные выдуманные прибавления и отмены с оными много разнятся». К таковым принадлежат «Гомерова Илиада и Одиссея, Виргилиева Енеида и Похождение Телемаково», разъясняет он (220).

Кроме того, отмечает Ломоносов, вымыслы разделяются на «цельные» и «частные». «Цельными» он называет «те, которые составляют целое слово, частными, которые в правдивое слово ораторы и стихотворцы для его возвышения вмещают» (221). Существенным было понятие «цельного вымысла», вводимое Ломоносовым в национальную теоретико-литературную мысль. Раскрывая его содержание, Ломоносов писал: «Цельные вымыслы в стихах суть героические поэмы, трагедии, комедии, эклоги, басни и притчи; в прозе — повести и также басни и притчи» (222). Отсюда следовало, что любое художественное произведение — всегда вымысел, либо «чистый», либо «смешанный», а вымысел сам по себе, в любой форме и качестве, необходим для возвышения каждого произведения, без него ни одно «слово» не может рассчитывать на успех и внимание со стороны читателей, зрителей, слушателей.

Такое представление о сущности художественного произведения значительно расширяло кругозор нашей литературной общественности, понятие о поэтическом и ораторском искусстве.

Обращает на себя внимание выражение «правдивое слово». Оно понятно, если иметь в виду ораторские выступления, похвальные и судебные — защитительные

или обвинительные — речи. Здесь правдивость предполагается самим предметом разговора, как необходимое условие, вытекающее из назначения таких «слов». Но что Ломоносов подразумевал под «правдивым словом» стихотворца?

Само это выражение, казалось бы, противоречит его утверждению, что любое художественное произведение, в том числе и стихотворное, необходимо несет в себе переосмысление «правдивых вещей или действий». По-видимому, Ломоносов имел в виду произведения, написанные в жанре «похвальных слов», и прежде всего оды, в том числе и свои, содержание которых отличалось правдивостью изложения событий, дел и явлений, а также дидактическую поэзию, в обязанности которой входило именно правдивое, научно достоверное и обоснованное описание явлений природы, фактов окружающего человека мира. Однако отсутствие такого рода уточнений давало известное основание читателям — его современникам — предположить, что Ломоносов допускает в отдельных случаях и правдивое художественное изображение действительности, т. е. изображение, отвечающее реальной картине случившегося, событий, действий.

При этом нельзя не обратить внимание еще на одно утверждение Ломоносова, что в отличие от «прямых» вымыслов, которые «предлагаются просто, наподобие подлинных деяний, без всяких оговорок, как героические стихотворцы употребляют в своих поэмах», «косвенные» вымыслы путем некоторой оговорки или «умягчения» определенным образом «с правдою сопрягаются и к ней ближе подходят» (223—224).

Таким образом, выходило, что возможно не только целиком «правдивое слово», т. е. изображение, подобное подлинным деяниям, но и такое, которое при всем своем вымысле очень близко подходит к правде. Это говорит о том, что проблема правды, правдивого изображения в литературе и искусстве, начинает занимать Ломоносова уже в процессе его работы над «Риторикой». Не исключено, что на этой проблеме он думал подробнее остановиться в третьей книге, обещая именно в ней поговорить «о стихах обстоятельно». Но эта книга, к сожалению, осталась ненаписанной. В то же время уже сама постановка проблемы, сама по себе мысль о возможности правдивого изображения действительно-

сти в определенных «правдивых словах», хотя и высказанная косвенно, а также указание на существование «правдивых слов» и вымыслов, подобных подлинным деяниям или определенным образом «сопряженных» с правдою, делают Ломоносова одним из предшественников русской науки о реализме.

Если мы сопоставим представления Ломоносова о вымысле и его роли в процесе создания «слов» с его же суждениями о подражании, то без особого труда заметим, что именно в «составлении вымыслов», а не в подражании кому или чему-либо он видит суть творчества. Подражание же остается для него не чем иным, как специфической формой или видом упражнений, призванных способствовать усвоению и закреплению правил красноречия, и в этом качестве оно выступает у него одним из важнейших школьных, учебных занятий вообще. «Изучению правил, — подчеркивает Ломоносов, — следует подражание авторов, в красноречии славных, которое учащимся едва не больше нужно, нежели самые лучшие правила» (94).

Подражание, считает Ломоносов, — это путь к овладению мастерством в любом виде творчества. «Всяк знает, — пишет он, — что и в художествах того миновать нельзя, наприклад (например. — *А. К.*): кто учится живописству, тот старается всегда иметь у себя лучшие рисунки и картины славных мастеров и, к ним применяясь, достигнуть совершенства в том художестве. Красноречие коль много превышает прочие искусства, толь больше требует и подражания знатных авторов». Суть подражания, пишет он, состоит в том, «чтобы часто упражняться в сочинении разных слов». Именно «от беспрестанного упражнения возрасло красноречие древних авторов», а потому, утверждает Ломоносов, «надлежит, чтобы учащиеся красноречию старались сим образом разум свой острить чрез беспрестанное упражнение в сочинении и произношении слов» (94, 96). Отсюда следовало, что подражание — не самоцель художественного творчества, а необходимая начальная школа любого молодого сочинителя. Подобное понимание сущности и задач подражания разделяли и Феофан Прокопович, и Кантемир.

Иное дело вымыслы, которые, прежде чем предложить читателю или слушателю в определенных «словах», надо было еще изобрести, т. е. придумать, выду-

мать. Здесь-то и выявлялись все творческие способности и задатки автора, его умение фантазировать, представлять мысленно разные «вещи» и «действия». Вымысел, считает Ломоносов, основа любого сочинения. Подражание прилично ученику, поэты же и ораторы не подражают, а составляют вымыслы. Конечно, признает Ломоносов, «примеры славных авторов» во многом служат и «к изобретению вымыслов» (225), однако для подлинного творчества важны не столько сами примеры, сколько правила, на них основанные. Вымыслы, таким образом, всегда представляют собою результат определенного индивидуального творчества, а не следствие подражания. Именно при их составлении или изобретении раскрывается и проявляется «сила совображения», сама способность к образному мышлению, предрасположенность к творчеству.

Понимая всю важность развития художественной фантазии, образного мышления, без чего вообще немыслимо искусство «красно говорить», поэтическое творчество, Ломоносов, говоря его словами, предлагает читателям целое учение о том, «как составлять чистые вымыслы», а также раскрывает «способы, как оные изображать косвенно», т. е. сопрягать с правдою, делать их похожими на правду, на действительность.

«Первое правило» к составлению «чистых» вымыслов заключается в соединении разных видов «в одно тело». Таким образом, пишет Ломоносов, «у древних стихотворцев центавры (кентавры. — *А. К.*) вымышлены — одна половина из человека, а другая из коня; сиренам дана верхняя часть девицы, нижняя — рыбы; химере — голова львиная, хвост — змеиный, а середка — козья» (225). Согласно первому правилу, разные виды живых существ просто соединяются, в результате чего получается какое-то новое, фантастическое существо.

Второе правило разрешает прилагать «части, свойства или действия» одних «вещей» к другим, причем таким, которые совершенно отличны от них по своему «роду». И в этом случае получаются не менее фантастические существа, когда «прилагается бессловесным животным слово, людям — излишние части от других животных, как сатирам — рога и хвост, медузе — змеи на голову, Персею и Пегазу — крыльё». Когда же «бесплотным или мысленным существам, как добродетелям и действиям», прилагается «плоть и прочая», про-

исходит уподобление, персонификация этих «бесплотных или мысленных (т. е. существующих в воображении, в мыслях. — *А. К.*) существ» (226). В качестве примера Ломоносов приводит строки Овидия о южном ветре:

Уже юг влажными крылами вылетает,
Вода с седых власов и дождь с брады стекает,
Туманы на лице, в росе перната грудь.
Он облаки рукой успел давнуть,
Внезапно дождь густой повсюду зашумел.

К такого рода вымыслам, пишет Ломоносов, принадлежат и образы, созданные им самим:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румяный
В поля, в леса, во град, в моря,

— отсылая этой цитатой читателей к своей «Оде на день восшествия на престол Елисаветы Петровны, 1746 года». Надо сказать, что Ломоносов постоянно (более 40 раз) в качестве примеров приводит строки из своих произведений, как бы говоря, что и на русском языке возможна поэзия, отвечающая правилам «высокого» стихотворства, «изящного» искусства.

У второго правила, пишет Ломоносов, есть одно условие, выполнение которого обязательно в тех случаях, «когда бездушным вещам, действиям, добродетелям или порокам дается вид человеческий или другого какого-нибудь животного». При этом «должно наблюдать подобие вымышленного изображения с самою вещию, которая под таким видом представляется, придавать ей действия, свойства и обстоятельства, сходные с действиями, свойствами и обстоятельствами самой оной вещи» (227). То есть данная «вещь» в описании и представлении поэта, оратора должна совершать поступки, действовать, вести себя не как человек или животное, а так, как реально ведет себя эта «вещь» в природе, как проявляет себя в окружающей человека жизни.

Уже из характеристики двух первых способов «к составлению вымыслов» видно, что сама по себе проблема вымысла ставится Ломоносовым непосредственно и как проблема художественного образа. Дать каким-либо «вещам» своеобразный вымышленный, придуман-

ный «вид» — значит, говоря нашими понятиями, создать его художественный образ. И хотя выражение «художественный образ» у Ломоносова нигде не встречается, тем не менее именно на такое, специфическое, образное мышление было ориентировано его учение о вымыслах. И это находит свое подтверждение в последующих правилах.

Согласно третьему правилу, вымысел допускает не только «приложение» — прибавление, но и «отъятие». Это имеет место, когда «действительные натуральные части отъемлются». Приводя в качестве примера циклопов «об одном глазе», Ломоносов замечает, что «сей способ не таков плодовит, как прибавление». Действительно, не так много частей тела, «отъятие» которых позволяет говорить, что мы имеем дело с вымышленным, фантастическим существом, а не попросту с калекой. Замечание Ломоносова касалось именно этой стороны процесса «отъятия», характеризуя тем самым эстетическую чуткость и наблюдательность нашего теоретика.

Четвертое правило заключалось в «увеличении вещей». Оно, подчеркнет Ломоносов, в противоположность предыдущему способу «к составлению вымыслов весьма способно». Этим правилом, отметит он, особенно широко пользуются стихотворцы, тем самым «возвышают героические поэмы, представляя вещи чрезвычайно великими, к чему много силы придают ужасные действия и свойства. Так, у старинных стихотворцев великими представлены Атлас, гиганты и прочая». Затем Ломоносов приведет в качестве примера «ужасного Полифема» из «Энеиды» Вергилия и образ мыса Доброй Надежды, который в виде «страшного исполина» предстает у Камоэнса (228).

Пятое правило состоит в «умалении», т. е. в уменьшении, действительного размера чего-либо. По-видимому, Ломоносов не считал этот способ полноценным и заслуживающим внимания, так как «в сложении вымыслов оное почти нигде у знатных авторов не употреблено, и мне, — подчеркивает он, — ничего не известно, кроме пигмеев, которые у древних упоминаются и больше почесть должно за враки, нежели за вымысл» (229). Именно поэтому он говорит о семи способах, хотя фактически дает представление о восьми, если считать данный. Такое негативное отношение Ломоносова к этому

способу свидетельствует о том, что мимо взора нашего теоретика прошли и мальчик-с-пальчик — герой одноименной сказки Ш. Перро, и лилипуты, созданные воображением Д. Свифта как раз по правилу «умаления». И хотя Ломоносов в § 151 редакции 1745—1747 гг. упоминает о романе английского сатирика, приводя его в качестве примера «чистого вымысла», однако само это произведение он, по-видимому, не читал и представлял его содержание с чужих слов как «Гулливерово путешествие по неизвестным государствам» (223). Если бы Ломоносов этот роман проглядел даже, как говорится, одним глазом, то не мог бы не отметить все многообразие способов «в сложении вымыслов», какими пользовался его автор, и не стал бы снимать упоминание о нем в редакции 1748 г. Последний факт характерен для научной добросовестности нашего теоретика, почувствовавшего известную неловкость в том, что адресует своего читателя к произведению, которое сам не успел (или не сумел) к тому времени прочитать.

«Умаление», которое в творческом отношении представлялось Ломоносову явно малозначительным, на поверку оказалось необычайно продуктивным и плодотворным. В то время как многие другие из названных им «правил» потеряли свою действенность уже к моменту написания его «Риторики», становясь литературной историей (особенно первый — «соединение»), «умаление», наоборот, постепенно набирало силу, получая широкое признание. Достаточно назвать крошку Цахеса Э. Гофмана, подземных жителей А. Погорельского, Дюймовочку Г. Х. Андерсена и т. д.

Вместе с тем само упоминание о существовании такого способа вымыслов показательно для научной широты, глубины и всесторонности подхода Ломоносова к созданию учения о «вымыслах».

Шестое правило (у Ломоносова оно пятое) называется им «умножение». Это когда «части свыше натурального умножатся». В результате «умножения» появились «вымыслы древних стихотворцев о Аргусе стогла-зом, о треглавном Цербере, о сторучных центиманах, о Янусе, два лица имеющем» (229—230).

Обращает на себя внимание то, что перечисленные правила, за исключением второго, где имела место персонификация «бесплотных и мысленных существ», основаны на принципе механического преобразования-изме-

нения «вещей» и «тел». Вымысел при этом осуществляется при помощи таких операций, как «соединение», «приложение» (присоединение частей), «отъятие», «увеличение» (в размерах), «умаление» и «умножение» (в количестве) различных живых и неживых существ и их частей, явлений, тел и т. п. В этом перечне механических операций при составлении «чистых» вымыслов не хватает, пожалуй, только одного — «разделения» или «разъятия», когда из одной «вещи» получается несколько. Например, две части лошади барона Мюнхгаузена, из которых одна пила воду, а другая паслась на лугу. Этот способ вымысла отличается от «отъятия» точно так же, как «соединение» от «приложения»-присоединения, являясь по сути противоположным «соединению». Казалось, что по логике самих рассуждений, где способу-тезе каждый раз противостоял способ-антитеза, Ломоносов должен был назвать и «разделение». Но наш теоретик логику рассуждений неизменно поверял реальной художественной практикой, опытом древних и новых стихотворцев. И не найдя ни одного случая, ни одного соответствующего примера (как это было, например, в случае с «умалением»), рассудил нецелесообразным предлагать читателю способ, примеров которого он не мог привести или вымыслить, которым до его времени не было создано ни одного поэтического образа. И остался этот, логически необходимый, но практически никем не реализованный способ за пределами его «Риторики», вне его учения о вымыслах...

Механическими в своей основе являлись и шестой, и седьмой по нумерации Ломоносова способы (фактически это были седьмой и восьмой). Первый из них «предлагал» или предполагал «превращение» одной вещи в другую. «Примеров сего, — писал Ломоносов, — весьма довольно, а особливо у Овидия, ибо он о превращениях сочинил пятнадцать книг». В качестве «образца» он приводит эпизод «о превращении нимфы Дафны в лавровое дерево» (230).

Другой состоял в «преложении», т. е. перенесении, вещей «с места на место или из одного времени в другое». Примеры первого, пишет Ломоносов, «суть: похищенная Плутонием Прозерпина, между звездами вмещенная Ариаднина корона, Кастор и Поллукс». С перенесением же «из одного времени в другое» дело обстояло сложнее. Здесь Ломоносов ссылается лишь на

свой собственный опыт. «Иногда, — писал он, — прошедшее время относится в настоящее и изображается под видом места, например:

Сквозь тучи бывшия печали,
Что лютый рок на нас навел,
Как горы о Петре рыдали,
И Понт в брегах своих ревел,
Сквозь страшны россам перемены,
Сквозь прах, войнами возмущенный,
Я вижу тот пресветлый час.
Там вкруг младой Елисаветы
Сияют счастливы планеты и прочая».

Так Ломоносов отсылает читателей к другому своему произведению — «Оде на день рождения Елисаветы Петровны (18 декабря 1746 г.)» (231—232).

Подытоживая свое изложение учения «о вымыслах», Ломоносов заметит: «Предложенные семь способов по большой части служат стихотворцам в высоких поэмах» (232). Тем самым он прямо указывает на теоретико-литературный характер своего учения о вымыслах.

Нельзя не отметить глубину, широту и практически всеобъемлемость освещения Ломоносовым процессов, связанных с формированием, созданием, построением художественных образов. Его учение о вымыслах раскрыло все богатство творческой фантазии, способствуя развитию художественного, поэтического воображения не только у его современников. Многие из перечисленных им правил-способов «к составлению вымыслов» питали творческую мысль и искания писателей XVIII, XIX и XX вв., находя реальное подтверждение в художественной практике писателей разных стран.

«Умаление» создает очаровательную Дюймовочку, «приложение» и «превращение» — марсиан и морлоков Г. Уэллса, «перенесение» во времени и в пространстве положено в основу романа М. Твена «Янки при дворе короля Артура», «соединение» использовано при создании Тянитолкая К. Чуковским и т. п. Не говоря уже о том, что вплоть до сегодняшнего дня «бессловесные» существа «говорят» на человеческом языке со страниц многочисленных литературных произведений.

Восемь ломоносовских способов художественного творчества практически сохраняют свою действенность и плодотворность и в наше время. Напоминание о них,

обращение к ним будет не бесполезно всем современным писателям, чей художественный дар доступен обаянию поэзии «чистых» вымыслов. Действительно, «Риторика» Ломоносова представляет собою в полном смысле «настоящий арсенал выразительных средств и приемов» [18].

4

В издании 1748 г. Ломоносов обещал предложить читателю «учение, как составлять чистые и смешанные вымыслы» (225). Однако ни одного правила к «составлению» последних он так и не приводит, хотя, по всей видимости, «изобретать» их было делом более трудным, чем «составлять» вымыслы «чистые». Переосмысливать действительность, реальные, имевшие место события, вещи и действия таким образом, чтобы их изображение не только не возмущало сознание читателей, но доставляло им определенное удовольствие, доступно далеко не каждому, взявшему в руки перо. Почему же Ломоносов не выполняет своего обещания? Более того, в издании 1759 г. он, предлагая учение о вымыслах, само слово «смешанные» при этом вообще опускает (225, примеч. в).

Очевидно, и этот вопрос, как и целый ряд других, к рассмотрению которых он обещал вернуться в своей «Риторике» позднее и на которые мы выше уже обращали внимание, Ломоносов рассчитывал осветить в третьей книге, посвященной специально поэзии. Ведь героические поэмы, трагедии и т. п. поэтические произведения и представляли по своему характеру, как он писал, именно то, что он называл «цельными смешанными вымыслами». Конечно, разговор о составлении такого рода вымыслов был более уместен и целесообразен в той книге с одновременным раскрытием содержательных возможностей поэтических (стихотворных) форм.

Как бы там ни было, но мы сегодня лишены возможности увидеть это учение в изложении самого Ломоносова, во всем многообразии его представлений о механизме, правилах и способах составления «смешанных»

---

[18] *Бардин С. М.* М. В. Ломоносов как филолог.— Науч. тр. Ташк. гос. ун-та им. В. И. Ленина, 1963, вып. 211. Филол. науки, кн. 24, Языкознание, с. 172.

вымыслов — основы одного из двух важнейших принципов творчества, развиваемых в его «Риторике».

Действительно, если приглядеться повнимательнее к предложенному Ломоносовым делению вымыслов на «чистые» и «смешанные», то нельзя не заметить, что наш теоретик фактически выдвигал и развивал учение о двух, говоря современным языком, методах творчества. Один — основанный на принципе выдумывания «вещей» и «действий» и изображения того, чего никогда «на свете не бывало». Образы и действия героев произведений, созданных таким методом, неправдоподобны, фантастичны. В основание другого положен принцип переосмысления, но уже того, что на свете было или бывало, т. е. «правдивых вещей и действий», с последующим их изображением с разными «выдуманными прибавлениями и отменами», что делало эти вещи и действия непохожими на свои прототипы, на действительно существующее или существовавшее. Образы и поступки героев таких произведений не фантастичны, а правдоподобны, или, говоря словами Ломоносова, «сопряжены с правдою».

Как это ни покажется на первый взгляд парадоксальным, но оба эти метода творчества, при всем их различии, очень близки тому, что со временем станут понимать под романтическим принципом творчества. Именно романтики считали плоды фантазии единственным предметом, достойным художественного изображения, искусства. С другой стороны, не отрицая возможности использования, отталкивания писателя от событий окружающей его повседневной или исторической действительности, они требовали такого их переосмысления, которое делало бы эти события непохожими на действительность. Действительность ниже поэзии, ниже вымысла, фантазии художника, провозглашали романтики. Фактически та же самая идея содержится и в учении Ломоносова о вымыслах.

Разумеется, Ломоносов прямо не утверждал, что действительность ниже вымысла, однако считал, что она, т. е. реальная жизнь — «правдивые вещи и действия» — является предметом исключительно исторических сочинений и в таком качестве интересна лишь для «писателя подлинных историй», а не поэта (347). Именно наличие вымысла в описании действительно случившегося, полагает Ломоносов, и отличает поэта от историка. В этом отношении он разделяет точку зрения, идущую от Ари-

стотеля, на которой, кстати, стоял и Феофан Прокопович.

В то же время четкое разграничение двух методов творчества, основанных, с одной стороны, на фантазии (точнее, фантазировании), с другой — на переосмыслении действительности, чего не было ни в античных, ни в современных ему пособиях по поэтике и риторике и что как бы предвосхищало будущую теорию романтизма, говорит о гениальности нашего ученого, сумевшего обобщить и ясно сформулировать то, что составляло саму сущность творческого процесса и художественного мышления, специфику поэтического образа.

Выделенные Ломоносовым методы творчества сохранили свою действенность и плодотворность вплоть до нашего времени. И, по-видимому, будут сохранять эти качества всегда. Вся, например, фантастическая литература прошлого и настоящего создана именно по принципу «чистого» вымысла. Одной из основ собственно романтической литературы и искусства было и продолжает оставаться переосмысление и домысливание событий и фактов реальной, окружающей человека действительности. В известной мере этот принцип присущ и реализму, с той только разницей, что писатель-реалист осуществляет его, опираясь на объективные законы исторического развития природы и общества в то время, как писатель-романтик изменяет действительность в соответствии с субъективными посылками своего творческого воображения, изменяя реально существующее во имя идеи, которую он стремится любой ценой провести в сознание людей посредством своего произведения.

Да, глава «О вымыслах» имеет все основания почитаться в качестве одной из «наиболее оригинальных частей» ломоносовской «Риторики» [19].

Проблемы выбора тем — «изобретения идей», а также изображения страстей и составления вымыслов занимают большую часть «Риторики» Ломоносова как по количеству параграфов, так и по фактическому объему. И это не случайно, потому что они касаются самого главного — содержания «слов». Позднее, в 90-е годы XVIII в., другой русский теоретик — В. С. Подшивалов — скажет по этому поводу, что «надлежит наперед

---

[19] *Будилович А.* М. В. Ломоносов как натуралист и филолог. СПб., 1869, с. 107.

иметь мысли, нежели знать, как выражать оные»[20]. Этим положением, как мы видим, полностью руководствовался и Ломоносов.

После изложения и освещения вопросов, связанных с формированием содержания «слов»-произведений, Ломоносов переходит к тому, что бы мы сейчас назвали средствами изображения. Этот, второй по счету в его «Риторике», раздел или часть он так и назовет «О украшении», понимая под «украшением» «изобретенных идей пристойными и избранными речениями изображение» (236).

Надо сказать, что и в предыдущей части он уже немного касается этой проблемы, включив туда специальную главку «О изобретении витиеватых речей», подразумевая под этим «замысловатые слова», «острые мысли», т. е. то, что можно определить как стилистически усложненные высказывания. «Витиеватые речи (которые могут еще назваться замысловатыми словами или острыми мыслями), — писал Ломоносов, — суть предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом, и тем составляют нечто важное или приятное» (204—205).

Он относит эту главку в раздел «О изобретении» на том основании, что это не просто украшенные мысли, а изобретательно украшенные. По сути, они представляли собою определенные философские или нравственные сентенции, наподобие следующей, которую приводит Ломоносов из Сенеки: «*Александр, толиких государей и народов победитель, побежден был своим гневом и все имел в своей власти, кроме страстей своих, и не знал, что большая всех власть есть повелевать себе самому*». Понимая всю содержательную многозначительность подобных выражений, Ломоносов замечает, что «таковыми предложениями нередко оживляют и возвышают слово славные авторы» (205).

Усложненность этих высказываний и дала Ломоносову основание включить разговор о них в раздел «О изобретении». Действительно, «витиеватые речи» сами по себе не рождаются, их нужно в полном смысле «изобрести», придумать, выдумать. И вот теперь в разделе

---

[20] *Подшивалов В. С.* Сокращенный курс российского слога. М., 1796, с. 31.

«О украшении» он уже подробно останавливается на правилах и способах «украшения» идей, мыслей, т. е. на поэтическом, образном языке «слов»-произведений.

Ломоносов так определяет суть «украшения»: оно состоит «в чистоте штиля, в течение слова, в великолепии и силе оного» (236). Важнейшим элементом «украшения» он считает «чистоту штиля», который зависит от основательного знания языка, от частоты чтения хороших книг и от обхождения с людьми, которые говорят чисто. Определив условия, способствующие «чистоте штиля», Ломоносов тут же разъясняет, что знанию языка «способствует прилежное изучение правил грамматических», чтение хороших книг обогащает «хорошими речениями, пословиями и пословицами», а общение с теми, кто говорит «чисто», вызывает ответное желание — «старание» говорить точно так же «при людях, которые красоту языка знают и наблюдают». В выборе книг для чтения Ломоносов советует «держаться книг церковных (для изобилия речений, не для чистоты), от которых, — отмечал он, — чувствую себе немалую пользу» (237). Со временем последний совет он разовьет в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке».

Показав пути формирования «чистого штиля», Ломоносов подытожит: «Сие все каждому за необходимое дело почитать должно, ибо, кто хочет говорить красно, тому надлежит сперва говорить чисто и иметь довольство пристойных и избранных речений к изображению своих мыслей» (237). И здесь на первом плане — мысль. Сказывается рационализм эпохи классицизма, эпохи просветительства, эпохи раздумий и размышлений. Мысль, идея правит миром...

Таким образом, умение говорить «чисто», т. е. грамматически правильно, вместе с определенным запасом слов и речений есть первое условие красноречия — искусства «говорить красно» в стихах и прозе.

Вторым элементом «украшения» является «течение слова». Здесь понятие «слово» употреблено уже в своем прямом значении, как единицы человеческой членораздельной речи. Его «течение» определяется, как полагает Ломоносов, поэтикой звуков, повторами и т. п.

Третий элемент «украшения» — «великолепие и силу слова» — составляют «тропы речений: метафора, синекдоха, метонимия, антономазия, катахресис и мета-

лепсис», а также «тропы предложений: аллегория, парафразис, эмфазис, иперболa, ирония, от которых перед прочими украшениями получает слово особливое возвышение и великолепие, а особливо от четырех первых» (245, 249—250).

Каждому из этих понятий посвящены отдельные параграфы с примерами.

Учитывая, что эти проблемы, т. е. проблемы стилистической и семантической образности, не носят непосредственно теоретико-литературного характера, а относятся к области поэтической стилистики, мы не будем говорить о них подробно, ограничившись лишь указанием на то, что такой раздел существует в «Риторике» Ломоносова. В то же время третий, последний раздел «Риторики» целиком посвящен вопросам теории изящной и научной словесности.

5

«Риторика» Ломоносова как учение о красноречии вообще последовательно освещала и охватывала разные стороны «слова». Первая ее часть — «О изобретении» — затрагивала проблемы идейно-художественного содержания, выбора темы произведений, вторая — «О украшении» — была посвящена вопросам словесно-речевого, одним словом, образного изображения и выражения «изобретенного». В третьей части Ломоносов останавливается на том, как располагать «изобретенное», т. е. на композиции, архитектонике, логике построения «слов»-произведений.

Это еще не учение о поэтических, художественных формах. Это учение именно о принципах композиционного построения, которое может иметь место в любом «слове», в любом виде художественных или научных произведений. Непосредственно о конкретных художественных формах и их композиции Ломоносов рассчитывал поговорить соответственно в двух других «разделениях»-книгах его «руководства»: «Оратории» и «Поэзии». Однако уже в «Риторике» он даст определения отдельных форм сочинений. На них мы и остановимся после освещения общего учения о композиции, названного Ломоносовым «О расположении».

Касаясь «расположения идей вообще», он пишет: «Расположение есть изобретенных идей соединение в

пристойный порядок» (293). Чтобы подчеркнуть всю важность этого процесса в работе поэта и оратора, Ломоносов «слово»-произведение уподобляет армии, победа которой в сражении во многом зависит от расположения всех ее подразделений. И вот соединение «изобретенных идей» в единое «слово» представляет собою своего рода «приличное установление полков» перед сражением, перед выступлением их на суд читателя. Сравнение, достаточно точное и впечатляющее, одновременно проводит мысль о том, что и «слово» представляет собою форму борьбы, определенный вид оружия и оно не должно быть построено, подобно плохо расположенной армии... Однако подобие не есть тождество. Расположение идей внутри «слова» имело свои особенности, свою специфику и закономерности. И разделялось оно, как отмечает Ломоносов, «на натуральное и художественное» (294).

Уже само это разделение говорило о высочайшем уровне нашей теоретико-литературной мысли того времени, вполне осознающей именно художественную специфику композиционного построения произведений. Это лишний раз убеждает нас, что никакого отставания русского литературоведения XVIII в. от западноевропейского не было. Более того, обобщающая мысль Ломоносова, подытоживая все сделанное до него, была на самом переднем крае общеевропейской филологической мысли того времени.

«Натуральным» является такое расположение, писал Ломоносов, «которое самой натуре последует, как она требует, что бывает по времени, месту или достоинству». Расположение «по времени» предполагает сохранение естественной или хронологической последовательности событий, явлений и т. п. при их освещении. «...Те, которые прежде были или бывают, — отмечал Ломоносов,— полагаются напереди, а которые оным следуют, те после одна за другою присовокупляются». Так пишутся исторические сочинения, так надо составлять и дидактические поэмы, например «похвалу красному дню», где «описать прежде должно утро, потом полдень, а напоследи вечер» (294).

Расположение «по месту» предполагает свой порядок изображения вещей: «О верхних говорят прежде, нежели о нижних, о передних прежде, нежели о задних». Это, так сказать, естественнонаучное и пространственно-

временное описание событий, вещей, явлений, главным образом предметов.

В расположении «по достоинству» преобладает ценностный подход. Здесь, пишет Ломоносов, «о золоте должно предлагать прежде прочих металлов» (294).

Таким образом, «натуральное» расположение предполагает такой порядок в изложении мыслей, событий, явлений, вещей и т. п., который позволяет дать правдивую, естественнонаучную, сориентированную хронологически во времени и в пространстве информацию об этих явлениях, событиях, вещах...

Иное дело «художественное» расположение, для которого главное не информация как таковая, а преклонение других к определенному мнению о той или иной вещи, явлении, событии, любой материи, говоря словами Ломоносова. Оно преследует ярко выраженные субъективные цели, в отличие от объективной задачи естественного, «натурального» расположения, а потому, как утверждает Ломоносов, оно «утверждается на правилах».

Главными из них Ломоносов считает следующие: «1) Предложенную тему должно изъяснить довольно, ежели она того требует, к чему служат распространения из мест риторических и избранные парафразисы. 2) По изъяснении оную доказать несомненными доводами, которые располагаются таким образом, чтобы сильные были напереди, которые послабее, те в средине, а самые сильные на конце. 3) К доказательствам присовокупить возбуждение или утоление страсти, какой материя требует. 4) Между всеми сими рассевать должно по пристойным местам витиеватые речи и вымыслы: первые больше в изъяснениях и в доказательствах, последние в движении страстей» (294—295).

Здесь еще преждевременно видеть изложение правил композиции собственно художественного произведения, но одно несомненно, что такого рода композиция основывалась, по его мнению, именно на принципах свободного от «натуральности» «художественного расположения». Не останавливаясь подробно на характеристике каждого из приведенных им четырех правил, Ломоносов, однако, уточняет второе. И это не случайно, потому что любое доказательство само может строиться на определенных принципах, а именно: от общего к частному или от частного к общему. И то и другое тоже

являлось определенной конкретной формой, видом «расположения» идей или вещей, которые Ломоносов называет «соединительное и разделительное» расположение.

«Соединительное, — писал он, — бывает, когда прежде предлагается о видах какого рода или о частях целого подробну особливо, а потом целое или род представляется. Например, когда, похвалив смелость в сражениях, терпение в противностях, постоянство в трудах какого героя, прославляем после того вообще его мужество или, описав все части какого здания, хвалим потом все оное здание». Т. е. при таком «расположении» действует принцип от частного к общему. «Разделительное» же расположение «бывает противным образом, когда, представив род или целое, потом виды или части особливо предлагаем» (295). Здесь имеет место принцип от общего к частному.

После изложения «главных правил расположения», или, как бы мы сейчас сказали, принципов композиционного построения «слов»-произведений, Ломоносов считает необходимым «присовокупить» к ним «некоторые формы, служащие обще к расположению прозы и стихов». При этом он оговаривается, что не будет предлагать здесь рассуждение «о частях великого прозаичного слова, о расположении и о свойствах их», уведомляя читателя, что об этом он будет говорить в следующей книге, так как «сие собственно надлежит до оратории, в которой о том пространно покажет» (295). Однако этого «показа» его читатели, к сожалению, не увидели.

Первой и, можно сказать, исходной формой «расположения» идей и других «вещей» в словесном произведении считалась начиная с античных времен хрия — специфическая риторическая фигура, представлявшая собою краткое, но законченное по мысли выражение или высказывание. Ломоносов в своей «Риторике», разумеется, не мог пройти мимо этой традиционной фигуры. Но вкладывает он в это понятие свое, особое содержание, отвечающее соответственно замыслу его руководства. А потому хрию он определяет как «слово, которое изъясняет и доказывает краткую нравоучительную речь или действие какого великого человека» (295). В таком виде хрия предстает в качестве определенного самостоятельного произведения-рассуждения, представлявшего собою изложение какой-либо моральной сентенции («нравоучительная речь») или рассказ о каком-то важ-

ном и, по-видимому, также поучительном поступке или действии «великого человека».

В соответствии с таким пониманием хрия подразделяется на «действительную, словесную и смешанную». «Действительной» разновидность хрии названа потому, что «изъясняет и доказывает действие, например: *Лакедемоняне, стараясь детей своих научить трезвости и представить пьянство скаредным, приводили их к пьяным рабам, чтобы, смотря на толь гнусное позорище, от вина отвращение имели...* Таковые действия поставляются темами действительной хрии» (296).

«Словесная», точнее было бы ее назвать по аналогии с предыдущей «нравоучительная», хрия «изъясняет и доказывает какую-нибудь краткую нравоучительную речь». В качестве примера Ломоносов приводит следующие высказывания. Одно — Клавдиана: «Добрые нравы оскверняет гордость»; другое — Ювенала: «Мщение есть подлыя души утешение» (296).

«Смешанная», естественно, «изъясняет и доказывает действие, с краткою нравоучительною речью соединенное, например: *Когда Анаксагору сказали, что сын его умер, тогда он так ответствовал: я знал, что он смертен родился*» (296).

Не разбирая дальше ломоносовского учения о хрии, отметим, что как и в других «Риториках», так и в его «Руководстве к красноречию» сочинение хрий представляет собою как бы необходимый для всех поэтов и ораторов род упражнения в кратком и точном выражении своих мыслей, передачи сущности явления, «вещи» и т. п. Овладение искусством хрии способствовало емкости, образности, лаконичности, порою даже афористичности художественной речи. И в этом отношении оно представляло собою необходимую первоначальную школу творчества, умения правильно, кратко, логически последовательно излагать свои мысли. Это был как бы вспомогательный класс овладения мастерством поэтического, композиционного, лаконичного, емкого мышления и убедительного, ясного, образного выражения идей.

Следующая форма расположения называлась «расположение по разговору» и имела уже непосредственное отношение к изящной словесности. Конечно, она охватывала и сочинения в других областях знаний, построенные по форме диалога, но Ломоносов главное внимание уделяет все-таки художественным произведе-

ниям. «Расположение по разговору, — писал он, — бывает, когда данную материю предлагают два, или три, или больше вымышленных лиц, разговаривая об ней между собою. Таким образом расположены Тускулянские Цицероновы вопросы, Лукиановы и Еразмовы разговоры и у стихотворцев театральные поэмы, эклоги и прочие» (331).

Эта глава «Риторики» фактически представляла собою учение о диалогической форме выражения мыслей вообще, и прежде всего в поэтических произведениях, что подтверждает и подавляющая часть приводимых Ломоносовым примеров.

По родовым качествам собеседников Ломоносов производит основную классификацию и дифференциацию типов разговоров, подразделяя их на «натуральный, ненатуральный и смешанный» (везде, как видим, присутствует триада: теза — антитеза — синтез).

«Натуральным» Ломоносов называет такой разговор, в котором участвуют одни люди, для которых членораздельная речь естественное состояние. Так, говорит Ломоносов, «у Виргилия в Эклогах и у Феокрита в Идиллиях пастухи о своей любви или о других случаях разговаривают» (331—332). Подобное расположение идей встречается и в «театральных поэмах» — трагедиях, комедиях и т. п. «Ненатуральными» являются разговоры зверей, а также рассуждения «бездушных вещей». Такими, отмечает Ломоносов, предстают разговоры мыши с попугаем или разговор «мухи со старою лошадью о нравах человеческих». Отсюда ясно, что «смешанный разговор бывает, когда человек с каким животным разговаривает. Так, — приводит пример Ломоносов, — у Лукиана рассуждает петух с сапожником и смеется Пифагорову учению о преселении душ» (332).

Если «натуральный» разговор представлял собою изображение естественной человеческой речи-беседы, которая могла и не иметь художественного характера, то разговоры «ненатуральный» и «смешанный» были возможны лишь в произведении искусства, являясь результатом творчества — «чистого» вымысла. Так развивается Ломоносовым представление о природе художественности, ее сущности и проявлениях.

«Род разговора», как мы видим, автоматически соответствовал характеру разговаривающих между собою

персонажей и зависел целиком от выбора поэта. Однако инициатива автора произведения в разговорной, диалогической форме не ограничивалась лишь одним этим выбором. Само построение речи разговаривающих персонажей могло быть различным, состоящим из «рассуждений, описаний или повествований» (332). Такие разговоры Ломоносов называет «чистыми». Когда же разговоры «включают в себя какие-нибудь действия», то они становились «нечистыми». Так у Ломоносова намечается жанровый переход к драматическим сочинениям.

Разделяя «действия» на «прямые и косвенные», он указывает, что первые изображаются непосредственно разговаривающими людьми, т. е. «действительно представляются» в трагедиях и комедиях «на театре». «Косвенные» же «только показываются из речей разговаривающих между собою лиц» (332).

Разговоры различаются и по характеру своего содержания. Они бывают «согласные, прекословные и сомнительные». Тем самым Ломоносов касается проблемы завязки, сути конфликта, сюжета и разрешения конфликта, которые получали своеобразное проявление и развитие в «словах» с диалогической формой. «Согласные разговоры, — пишет он, — состоят из согласных мнений между собою рассуждающих лиц, так что один мнение другого новыми доводами подтверждает; в прекословных разговорах предлагаются два спорные между собою мнения, которые двое каждый свое защищают. Сомнительные состоят из такой материи, которую одно лице вовсе защищает, другое в некоторых обстоятельствах согласуется, а в иных спорит или сомневается. В прекословных и в сомнительных разговорах употребляют знатные авторы иногда иронии и порицания между введенными лицами, как то из Феокритовых и Виргилевых Эклог, Лукиановых и Еразмовых разговоров довольно видеть можно» (333).

Сюжет, таким образом, развивался путем накопления мнений и суждений о какой-то одной или нескольких «материях», либо путем нарастания, обострения характера борьбы их, либо путем суммирования знаний или уточнения их в результате опровержения. Это был процесс убеждения или переубеждения. Однако Ломоносов признавал и возможность оставления вопроса о той или иной вещи открытым: разговаривающие могли и не прийти к единому мнению. «Расположение по раз-

говору», таким образом, предусматривало такое построение «слов», которое предполагало постепенное вырисовывание сути предмета разговора, либо, наоборот, ее затемнение в результате «прекословия» и «сомнения». Это было указанием реальных путей художественного развития сюжетов и разрешения конфликтов в произведениях, а также постановки новых проблем и вопросов.

Нельзя не обратить внимание и на само понятие «разговор», которое у Ломоносова оказывается довольно сложным и широким.

Оно выступает и в виде самостоятельного жанра, и как форма раскрытия содержания, развития темы внутри произведения, и как способ преклонения читателей к какому-то мнению о «материи». При этом достаточно разнообразна и функция разговоров, которые «и к украшению штиля, к поправлению нравов и к увеселению служить могут» (333).

6

Согласно определению Ломоносова, «красноречие есть искусство красно говорить». И вот до главки «о расположении по разговору» его «Риторика» была посвящена изложению основ именно этого искусства, включая сюда как письменную, так и устную формы красноречия. Однако если хрия в равной мере была необходима как оратору, так и поэту, то «расположение по разговору» было ориентировано уже исключительно на письменную форму красноречия. Правда, и выступления ораторов в принципе могли иметь диалогическую форму, но только не в царской России, вообще не в условиях абсолютистских монархий, где всякого рода диспуты и обсуждения были исключены самой государственной системой и характером общественных отношений. «Расположения по разговору» были ориентированы исключительно на письменное красноречие — научную (философские диалоги) и художественную словесность.

Ту же самую цель преследовала и последняя, завершающая глава «Риторики», посвященная «расположению описаний». Конечно, по нашим понятиям, описание может быть и устным, например в фольклоре, но в то время фольклор еще не почитался видом искусства, в нем не видели специфическую форму поэзии, а традиции устных рассказов еще не существовало. Все положения и правила описаний, изложенные Ломоносовым, были

ориентированы именно на письменную словесность, являясь по сути дела первым национальным учением о закономерностях и законах художественного, письменного творчества.

Глава «О расположении описаний» завершала общее учение о красноречии не случайно. Следуя в своей «Риторике» принципу от простого к сложному, от менее значительного к более важному, Ломоносов прекрасно понимает, что именно в описании какой-либо «материи» практически реализуются и претворяются в действительность «слова» все правила красноречия — искусства «красно говорить». Представить любую вещь — событие, действие и т. п. — можно, только описав их. Даже в драме действия героев невозможны без их предварительного описания. А потому, подчеркивает Ломоносов, «сей род слова (описание. — *А. К.*) во всем красноречии имеет великую силу, занимает большую часть оного и не токмо в прозе и в стихах господствует, но и многие целые книги состоят из описаний и повествований» (347).

Описанием Ломоносов называет «слово или часть оного, где представляется вещь или деяние» (347). Тем самым он указывает на то, что описание чего-либо может либо само по себе составить цельное, законченное произведение, либо входить в него в качестве определенной части. Чтобы подчеркнуть особый характер описания человеческих дел, Ломоносов вслед за Феофаном Прокоповичем [21] называет этот вид описаний «повествованием». Это означало, что вещи, предметы, неодушевленные существа и т. п. можно описывать, но о людских деяниях, поступках, свершениях приличнее, говоря ломоносовским языком, повествовать: «Представление деяний называется особливым именем — повествование» (347).

Из описаний и повествований состоят «истории: Иродотова, Ливиева, Тацитова, Курциева и прочие весьма многие, также героические поэмы, драмы и прочая». Это, замечает Ломоносов, делает необходимым в общем учении о красноречии «предложить» читателю «в расположении и составлении оных общие правила» (347).

Первым правилом является то, что «описание в тесном разуме (т. е. в узком, собственном смысле. — *А. К.*) значит изображение какой-нибудь вещи» вообще. Оно может быть «правдивое и вымышленное». При «прав-

---

[21] См.: *Прокопович Феофан.* Соч., с. 362.

дивом» описании изображается вещь, «которая действительно есть и была». «Таких описаний,— говорит Ломоносов, — много есть в писателях подлинных историй и в географических книгах, как у Помпония, Плиния и других» (347). Таким образом, правда, верность действительности вновь выступает у Ломоносова необходимым условием лишь исторических и научных описаний.

«Вымышленное описание, — пишет он, — изображает вещь, которой нет и не бывало, и тем оно от вымысла не разнится. Таковые описания весьма часто находятся у стихотворцев, о чем смотри § 149» (347). Ранее, в разделе «О вымыслах», к которому и отсылает Ломоносов читателей, он отметил, что «чистые и смешанные вымыслы суть или описания, как у Овидия описан солнцев дом в его Превращениях и у Виргилия в Енеиде поля Елизейские, или повествования, каковы суть в Овидиевых Превращениях повествования о сражении центавров, о перемене нимфы Дафны в лавровое дерево, Атланта в гору и прочая» (221). Отсюда следовало, что вымышленное описание или повествование это всегда результат творчества поэта, это всегда описание или повествование художественное, потому что сам по себе вымысел — создание искусственное, а не действительное, рожденное воображением, фантазией, а не реальной жизнью или природой.

Дав общее представление о сущности и разновидностях описания, Ломоносов называет части, из которых оно состоит. Во-первых, говорит он, надо изобразить «действительные части описуемой вещи, ежели она части имеет», затем «материальные свойства действительные, ежели она материальна, вымышленные, ежели не материальна», а также «жизненные свойства, ежели она из рода животных», и «действия и страдания оной». Необходимо отмечать при этом время или момент, в который берется «описуемая вещь» — эпоху, времена года или суток, а также место, в котором эта «вещь» находится и где происходит описываемое действие. Если описываются явления и действия продолжительные во времени, то необходимо следить за хронологией, представляя читателю «предыдущие и последующие» (348).

Назвав необходимые части описаний — а они относятся в равной мере и ко всем повествованиям, — Ломоносов отметит, что в их расположении «должно наблюдать пристойный порядок», т. е. определенную

последовательность. При этом он дает понять читателю, что «порядок» не является для всех случаев повествований и описаний одинаковым, раз навсегда заданным и обязательным: он «не всегда однем образом для разных свойств самой материи следовать должен». И тут же приводит несколько примеров желательного или возможного расположения частей, которые, как он полагает, отвечают самому характеру «описуемых вещей». Так, «в описаниях бездушных вещей, — пишет Ломоносов, — пристойнее начинать с описания места, потом описать целое и части и материальные их свойства и к ним присовокупить оных действия или страдания, между ими самими бывающие или в рассуждении других, вокруг лежащих вещей, также и обстоятельства времени и прочая. В описаниях одушевленных вещей или тел, которые под их видом вымышлены, первое, предложить описание места или времени или просто зачать от жизненных свойств, потом, ежели есть, предложить материальные части и свойства, наконец, действия или страдания и обстоятельства времени и места, ежели где можно и пристойно» (348).

Описание само по себе как способ, форма изображения какой-либо бездушной или одушевленной вещи могло, таким образом, быть и художественным, если оно касалось описания «действ» и «страданий» людей, и нехудожественным, когда оно давало просто представление о том или ином событии, предмете, человеке. И вот художественной оказывалась практически вся та разновидность описаний, которую Ломоносов называет повествованием. Именно в повествованиях имели место два основных типа расположения идей и вещей — «натуральное» и собственно художественное. «Натуральное», т. е. такое, при котором вещи и идеи изображаются в хронологической последовательности, «что после чего было», что особливо, как отмечает Ломоносов, «наблюдается в важных и правдивых историях» (354). Здесь недопустим какой-либо произвол, какой-либо вымысел. Все здесь — и сами вещи, явления, время, место и т. п. — должно быть изображено так и в такой последовательности, как это действительно имело место и наблюдалось в жизни. И художественное, где порядок изображения явлений, мест, вещей устанавливается самим автором повествования, в соответствии с замыслом его произведения. В умении совмещать и сочетать эти

два вида, типа расположения и проявлялось искусство поэта.

«...Эпические поэмы и повести, — писал Ломоносов,— великую красоту получают и в читателях удивление возбуждают, когда оне начинаются не с начала всего деяния, но с некоторого чудного, знатного или нечаянного приключения, которое было в средине самого действия, а что напереди было, описывается повествованием знатного лица, в самой истории представляемого, до того самого случая, с которого она началась, а прочее, что следует, идет обыкновенным натуральным порядком. Таким образом Виргилий начал свою Енеиду с приключившейся великой бури, которою Еней отнесен был в Карфагену, где он Дидоне, царице карфагенской, сказывает о своем странствовании, начиная от самого разорения Трои, и кончит на самой той буре, которая его к Африканским берегам при Карфагене прибила; прочее сам Виргилий натуральным порядком докончал. Сему подражая, Фенелон начинает похождение Телемаково с разбития корабля при Калипсином острове, а не с самого начала его странствования, как он из Итаки отъехал. Таковых перерывов в повестях употребить еще больше можно, которых Барклаева Аргенида весьма много к великому своему украшению имеет» (354—355).

Так, и теоретически, и на конкретных примерах Ломоносов раскрывает основной принцип эпической композиции, цель которой не только дать исчерпывающее изображение авторской идеи и до конца раскрыть «изобретенную» им «тему», но сделать это увлекательно, захватывающе, ставя читателя сразу в центр событий, создавая иллюзию его присутствия при изложении героем своей жизни и ее перипетий. Заинтересовать, даже заинтриговать читателя с первых страниц поэмы или повести — эта задача осознается здесь как важнейший закон художественного повествования. Отсюда следовало, что переосмысление действительности и выдумывание событий, а также особое, с «перерывами», нарушающее их естественный «натуральный» порядок изображение — вот главные черты художественного произведения. Именно это отличает творчество поэта от простого, правдивого изложения событий и фактов историком или ученым-естествоиспытателем.

Но сказанным не исчерпывается ломоносовское учение о повествовании. Он отмечает еще два существен-

ных момента, украшающих любое «великое повествование». Это «выступления и вводные речи», которые в этих повествованиях «хотя не совсем необходимо нужны, однако весьма приличны, ибо повествования без них кажутся весьма тощи и не имеют требуемой живности» (359).

«Выступлением, — писал Ломоносов, — называется то, когда в повествовании предлагается пространно вещь, до самой материи свойственно не надлежащая и только по какому-нибудь обстоятельству до оныя касающаяся. Так, историки, например, когда им о каком городе только упомянуть нужно, описывают его величину, знатные части или что другое, примечания достойное, либо упоминают о случившихся в нем каких знатных действиях, сказывают о их создателях или другое что, тому подобное» (359—360). Фактически это была первая на русском языке теория лирического отступления.

Под «вводными» же речами Ломоносов имел в виду речи персонажей, героев произведений, которые, как он пишет, «суть двояки: прямые и косвенные. Прямые происходят от представленного в повествовании человека, так что он говорит от себя в первом лице. Косвенная вводная речь предлагается в третьем лице в соединении с прочим повествованием, что в российском языке чрез возносительное наречие *что* чиниться должно» (360). Так в отечественное теоретико-литературное сознание входит учение о прямой и косвенной речи.

Завершается ломоносовское учение о повествовании параграфами, посвященными «расположению идей» в басне и притче.

Надо сказать, что к вопросу о сущности этих художественных форм, а также повести Ломоносов обращается уже в разделе «О вымыслах», подчеркивая в каждой из них своеобразие содержания — «вымысла» — и его назначение. «Повестью, — отмечал он там, — называем пространное вымышление чистое или смешанное описание какого-нибудь деяния, которое содержит в себе примеры и учения о политике и о добрых нравах; такова есть Барклаева Аргенида и Телемак Фенелонов. Из сего числа выключаются сказки, которые никакого учения добрых нравов и политики не содержат и почти ничем не увеселяют, но только разве своим нескладным плетеньем на смех приводят, как сказка о Бове и великая часть

французских романов, которые все составлены от людей неискусных и время свое тщетно препровождающих» (222). Повесть, таким образом, отличает художественное описание деяний, вещей и идей, осуществленное с определенной наставительной, поучительной целью.

Отрицательное суждение Ломоносова о «сказках» и «романах» позволяет косвенно дать определение и этих жанров, как они представлялись нашему теоретику. Это жанры, как бы мы сейчас сказали, беллетристики, развлекательной и по сути бесполезной литературы, посвященной изображению быта, а не деяний. В этом сказалась просветительская установка: общественное, общегосударственное выше личного, бытового.

Бытовое, повседневное — не предмет для изображения, для назидания и наставления. Наставлять надо в больших, важных, значительных делах, а быт — это ничего не значащие мелочи жизни. Он может быть лишь предметом басни, потому что басня есть «краткий цельный вымысел, который служит к возбуждению веселия или любви и к оных изображению. Такие басни в прозе писал Филострат о купидонах, а в стихах — Анакреон...» (222).

Охарактеризовав повесть и басню со стороны содержания, он то же самое делает и по отношению к притче. Она «есть также краткий вымысел, соединенный со нравоучением, которое из оного следует. Примеры довольно видеть можно в Езопе» (222). Как видим, притча, согласно определению Ломоносова, есть то, что впоследствии будет названо басней, а басня для него вообще синоним любого краткого, небольшого по объему поэтического или прозаического произведения.

И вот теперь, завершая раздел «О расположении», он вновь обращается к этим формам, характеризуя их уже с точки зрения композиционного построения. При этом повесть он соотносит с эпической поэмой, давая понять, что и то и другое отличает «художественное расположение», а басню и притчу соотносит между собою.

Притча, пишет Ломоносов, состоит из двух частей — «повествования» и «приложения»: «в повествовании вымысел, а в приложении краткое нравоучение содержится». Причем порядок этих частей не является жестким, строго заданным. Притча может начинаться «вымыслом» и кончаться «нравоучением», и наоборот —

открываться «нравоучением» и завершаться «повествованием». Возможен и такой вариант, когда «прилагание соединяется... с самим повествованием». В качестве примера такой вот смешанной композиции Ломоносов приводит известную притчу о старике, мальчике и осле (363—365).

В отличие от притчи басня, отмечает Ломоносов, состоит из одной части, «то есть из краткого повествования, которое располагается натуральным порядком, как само деяние следует». Однако она должна иметь неожиданный конец, «что-нибудь нечаянное» (366). К такого рода произведениям он относит рассказ Филострата о «купидинах», которые ловят зайца, и, казалось, вот-вот его поймают, но «*заяц из рук вырвался*», и «*все, засмеявшись, упали, иной ниц, иной набок, иной навзничь и разными своими положениями разные свои прошибки показывали*» (359), а также «анакреонтическое» стихотворение о Купидоне, поразившем своей стрелой обогревшего его человека (366—368).

Определения, данные Ломоносовым повести, притче и басне, становятся первым национальным учением о формах художественного слова, как стихотворного, так и прозаического. Эти формы, в представлении нашего теоретика, носят универсальный характер и сохраняют свою жанровую сущность независимо от того, стихами или прозой написано произведение: они всегда остаются «повестями», «баснями» и «притчами». Так, например, «Телемак Фенелонов» — прозаическая повесть, а «Барклаева Аргенида» — стихотворная; басня о «купидинах» и зайце — прозаическая, а о Купидоне — стихотворная и т. п. В особую группу художественных «слов» выделены «сказки» и «романы».

Ломоносов, таким образом, наметил пути к созданию оригинального учения о художественных формах. Остается только сожалеть, что и это учение не дошло до нас в своем полном виде, в том виде, какой бы оно получило, если бы наш теоретик осуществил свой замысел и написал два других «разделения» своей «Риторики» — «Ораторию» и «Поэзию», где проблема прозаических и стихотворных форм соответственно должна была занять одно из центральных мест.

Несмотря на то что Ломоносову не удалось в полной мере осуществить свой замысел и реализовать намеченный им план «Краткого руководства к красноречию»,

его «Риторика» тем не менее представляла собою цельный и законченный труд. Однако труд этот был необычным, точнее, он не был риторикой в общепринятом для того времени понимании сущности и назначения данной науки. Вместо предполагаемого пособия по красноречию — искусству «красно говорить» — наши читатели и литературная общественность получили развернутое руководство к художественному творчеству.

«Риторика» Ломоносова, как можно судить из сказанного выше, становится подлинным введением в теорию национальной «изящной словесности», первым отечественным учением о законах и специфических особенностях создания литературных произведений — прозаических и стихотворных. Это был оригинальный труд, не имевший себе равных по богатству теоретико-литературных идей и практических советов для творчества на протяжении всего XVIII в., и не только у нас, но и за рубежом. «Любители словесности, — отмечалось в одной из работ начала XIX в., — не перестают и доныне читать его Реторику и образовывать себя по оной»[22].

Такое отношение к ломоносовскому учению было не случайно. Именно здесь русский читатель получал первое наглядное представление о всех стадиях творчества, начиная от выбора идей — темы — и кончая композицией будущего произведения. Построенная в значительной степени на самобытном художественном материале — его собственных стихотворениях и его же оригинальных переводах на русский язык сочинений зарубежных авторов, — «Риторика» Ломоносова становится убедительным свидетельством начавшегося у нас процесса формирования национальной литературной теории[23], где ведущую роль играли понятия отечественного, а не иностранного происхождения — «страсть», «вымысел», «украшение», «повествование», «описание», «расположение», «повесть», «разговор», «басня», «притча» и т. п.

---

[22] *Севергин В.* Слово похвальное Ломоносову. СПб., 1805, с. 31.

[23] Кроме цитированных нами работ, о «Риторике» Ломоносова см. также: *Берков П. Н.* Литературно-теоретические взгляды Ломоносова.— В кн. Ломоносов. Стихотворения. Л., 1935, с. 241—257. *Баранская Н. В.* Чем была «Риторика» Ломоносова для современников (к 200-летию издания).— Вестн. АН СССР, 1948, № 12, с. 34—38; *Оришин А. Д.* О значении «Риторики» Ломоносова.— В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966, с. 94—98.

Продолжая и развивая лучшие традиции пособий по русскому «красноглаголанию» и «сладкоречию» XVII в., «Риторика» Ломоносова говорила одновременно и о рождении у нас новой области научного знания — теории литературы в собственном смысле слова, «поколику», как он сам отмечал, его «учение о красноречии... до прозы и до стихов касается». Оставаясь выдающимся в своем роде явлением, «Риторика» Ломоносова, таким образом, закладывала и основы национального учения о художественной литературе, становясь как бы исходным пунктом, отправной точкой для всех последующих отечественных «пиитик», «руководств», «курсов» и «оснований российской словесности».

Глава четвертая

НАЧАЛО ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ

До сих пор разговор шел о развитии в нашей стране теоретико-литературных представлений, идей, взглядов. Это действительно было ведущим направлением, точнее, главной сферой, где совершалось становление национального литературоведческого мышления. Однако литературоведение включает в себя в качестве важнейшей составной части и историко-литературную науку. Данная область знания также не была чужда нашей молодой филологии того времени, но, как и в других странах, в России становление национальной теоретико-литературной мысли, восходящей, как правило, и во многом наследовавшей традиции античных поэтик и риторик, опережало по времени возникновение мысли историко-литературной. И это понятно: для формирования исторических представлений необходима временная дистанция, несравненно большая, чем для выработки теоретических положений. Долгий и нелегкий путь рождения историко-литературной науки шел от осознания и выделения отдельных историко-литературных фактов к историко-литературным обобщениям и представлениям, а от них — к историко-литературному мышлению, способному охватить процесс исторического, т. е. протяженного

во времени, развития литературы. Все эти стадии были свойственны и процессу рождения нашей национальной историко-литературной науки.

1

Сведения историко-литературного характера — главным образом в форме упоминания имен античных авторов — становятся достоянием русского читателя уже в XI—XII вв., вместе с переводной «житийной литературой византийского происхождения»[1]. Наибольшей известностью в Древней Руси пользовались имена Гомера и Овидия. Интерес к Овидию был вызван еще и тем, что последние годы жизни поэт провел в ссылке на берегу Черного моря. Эпизод со ссылкой Овидия приводит в своей «Грамматике» Мелетий Смотрицкий[2] — это одно из первых в России печатных известий историко-литературного характера. Более ранним был лишь призыв Лаврентия Зизания во всем следовать «грецким поетам»[3].

На античных писателей ссылаются и авторы наших рукописных риторик и поэтик XVII в. Так, митрополит Макарий в своей «Риторике» (1617—1619) в качестве примера образцового «глаголания» приводит «Овидиуша и писма, грамоты и глаголы Кикероновы (Цицерона. — *А. К.*)»[4]. Прямо говорит о необходимости читать произведения «греческих Омира и Исиода, латинских Овидия, Виргилия и прочих» Федор Поликарпов — издатель «Грамматики» Смотрицкого в 1721 г.[5] и т. п.

Такого рода сведения выполняли определенную историко-литературную функцию: они говорили читателям, что исторические границы поэзии лежат в глубине веков и что в древние времена были великие поэты и ораторы, художественный опыт которых достоин подра-

---

[1] *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.; Л., 1964, с. 7 и след.

[2] *Смотрицкий М.* Грамматики славенския правилное синтагма. Евю, 1619, л. 237 об.

[3] *Зизаний Л.* Грамматика словенска съвершеннаго искусства осми частий слова и иных нуждных. Ново съставленна. Вильно, 1596, л. 89 об.

[4] Цит. по кн.: *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970, Приложение 1, с. 185.

[5] *Смотрицкий М.* Грамматика. М., 1721, л. 252 об.

жания. Однако это были еще только самые начальные, самые первичные историко-литературные знания.

Античные поэты и ораторы были широко представлены в «Поэтике» (1705) и «Риторике» (1706—1707) Феофана Прокоповича. Он постоянно ссылается на произведения Гомера, Горация, Вергилия, Овидия, Марциала, Сенеки и других, преимущественно древнеримских писателей. Вместе с тем Прокопович не оставляет без внимания и творчество поэтов нового времени, прежде всего Торкватто Тассо, обильно цитируя «Освобожденный Иерусалим». Тассо и Акций Санназарий (Якопо Саннадзаро), говорит Феофан Прокопович, — это «два замечательных поэта из новых»[6]. Он настоятельно рекомендует «перечитывать превосходнейшее сочинение Иоанна Барклая (Джона Барклая, шотландца, писавшего на латинском языке. — *А. К.*) под заглавием „Аргенида“», отмечая, что эта книга «в настоящее время имеет очень большое распространение»[7]. Так начинается расширение историко-литературной географии: поэты и поэзия новых народов становятся фактом историко-литературного сознания россиян.

В «Поэтике» Феофана Прокоповича мы встречаемся и с постановкой проблемы, имеющей уже собственно историко-литературный характер: о происхождении поэзии. Дав представление о разных на этот счет точках зрения, Прокопович решает ее в общем-то материалистически. «И я полагаю, — пишет он, присоединяясь к мнению Плутарха, — что — не говоря о щедротах Божиих — если рассматривать только Природу, то убедишься, что чувство человеческое, в образе любви, было первым творцом поэзии. Ведь любящие либо охвачены томлением по желанному предмету, либо радостью обладания. И тогда-то и возникает из-за страстного нетерпения стремление к каким-то нежным жалобам. После же достижения желаемого, сейчас же, бурно, не отдавая себе отчета, радуются, ликуют, пляшут и начинают петь, даже невольно; но в обоих (т. е. при грусти, «жалобах» и при радости. — *А. К.*) случаях (как это ясно при внимательном рассмотрении) душу охватывает некое неистовство, которое и является зародышем поэти-

---

[6] *Прокопович Феофан.* Соч. М.; Л., 1961, с. 404.
[7] Там же, с. 410.

ческого замысла»[8]. И тут Феофан проводит мысль, что от момента возникновения поэзии как непосредственного песенного отклика на чувства до появления поэзии как искусства проходит довольно долгое время: поэзия не сразу стала такой, какой мы ее сейчас знаем. Она, «возникнув в колыбели самой природы, в течение многих веков постепенно, как это бывает, набирала силы. Наконец, Орфей, а затем Гомер и Гесиод — греческие поэты — ее явили... У римлян же... некий Ливий Андроник первым сочинил художественное произведение»[9].

Эта мысль о постепенном превращении поэзии в художественное творчество не по воле божьей, а в ходе многовекового внутреннего ее развития была, несомненно, плодотворна — говоря о первом ростке будущего литературоведческого историзма, она свидетельствовала о качественном росте историко-литературных представлений в России, являя собою первый шаг на пути формирования национального историко-литературного мышления. Вместе с тем нельзя не отметить, что историко-литературные факты и в XVII, и в начале XVIII в. осознаются и фиксируются нашими авторами главным образом в рамках теоретико-литературных (поэтики и риторики) и филологических (грамматики) работ, не становясь еще объектом специальной области знания, предметом особого, специфического историко-литературного познания.

2

Новые возможности для расширения и углубления историко-литературных знаний открываются вместе с формированием в нашей филологии справочно-научного аппарата — предисловий и примечаний. Этот вид (или род) исследовательской деятельности возник еще в античное время, получив признание и распространение в западноевропейских странах уже в эпоху Возрождения. В России первые опыты литературного комментирования (а толкования, например, отдельных мест и выражений религиозной литературы имели место и ранее; очень распространенными на Западе были комментарии к Библии) относятся к 30-м годам XVIII в. и связаны с творчеством А. Д. Кантемира. Именно с примечаний

---

[8] Там же, с. 340.
[9] Там же, с. 341.

и предисловий этого писателя к его собственным сатирам и переводам начинается новый этап в развитии историко-литературных представлений в нашей стране, открывший и первую страницу в процессе формирования отечественного историко-литературного познания.

В своих примечаниях Кантемир касается самого широкого круга вопросов, связанных практически со всеми отраслями знаний того времени: истории, географии, философии, астрономии, механики и т. п., в том числе и истории древней и новой литературы. Он уже прекрасно понимает, что все его сведения о поэтах и писателях прошлого носят именно исторический характер. Так, в предисловии к переводу книги Фонтенеля «Разговоры о множестве миров» (1730) он пишет: «Приложил я к ней краткие примечания... В них же вместил нужное *историческое известие особ,* поминаемых в сих разговорах...»[10]. Эти «исторические известия особ» и становятся у нас первым опытом собственно историко-литературных работ.

В примечаниях и предисловиях Кантемира мы встречаемся с двумя основными типами «исторических известий особ»: краткой характеристикой и более или менее развернутой биографической справкой. Краткие характеристики представляли собою либо оценку писателя, например: «Пиндар, славный греческий стихотворец» (I, 416); либо указание на его род творчества: «Тициус Септимиус... лирический и трагический стихотворец» (там же); либо просто фиксировали сам факт его существования: «*Албус Сабинус* всадник и стихотворец римской» (I, 425).

Биографические справки, естественно, были более развернутыми. Они также подразделялись на два вида: общего плана, без указания дат жизни и смерти писателя, и с подробностями, включающими эти даты. Например: «*Овидий* был славный римской стихотворец в царствование Августа Кесаря, от котораго был сначала не мало любим, а напоследок сослан в ссылку, как многие чают, в Волошскую землю» (II, 396); «Молиер был славный писатель французских комедий в царство Лудовика XIV» (II, 402); «*Ариост.* Славный италианский

---

[10] Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира (в двух томах). СПб., 1868, т. II, с. 391 (курсив наш.— *А. К.*). Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

стихотворец, родился в Режио, местечке, принадлежащем моденскому княжению... Стихотворная повесть Ариостова под титулом *Орланда Неистова* писана на италианском языке и стоила ему двадцать лет трудов...» (II, 423). Любопытно это уточнение «на италианском языке», которое говорило читателям о существовании особых национальных, а не только латинского и греческого литературных языков.

А вот «известия» с подробностями: «Виргилий, стихотворец латинский, был сын некоего горшечника из города Аиды в провинции Мантуанской, где родился 15 октября в 684 лето по создании Рима, то есть в 27-е пред Рождеством Христовым. В Рим приехав, за его превосходный ум охотно с ним дружбу свели многие из знатнейших города, между которыми были первые император Август, Меценат и Поллион. Весь свет дивится стихам его, которыми у всех достал себе имя *князя стихотворцев латинских*. Умер в Бринде, городе Калаврии, возвращаяся с Августом из Греции, в лето по созданию Рима 735, в 51 своего возраста, и погребен близ Неаполя» (I, 29); «Боало Деспро, французский сатирик, родился в 1637-м году. В подражании древних стихотворцев весьма удачлив. Сатиры и письма его, нашего стихотворца (т. е. Кантемира. — *А. К.*) лучшая забава и предводители, соравняться могут тем, которыми древность хвастает. Лудовик XIV, король французский, насладився его стихами, определил ему по 2000 ливров (400 рублей) жалованья в год, которое получал по самую свою смерть, сделавшуюся в 1711-м году» (I, 95) и т. д.

Такие историко-биографические справки давали представление об эпохе, в которую жил тот или иной писатель, о его положении в обществе, отдельных моментах его жизни и превратностях судьбы, а также о некоторых особенностях его творчества. Уже здесь в самом сжатом виде была представлена практически вся основная проблематика будущих историко-литературных исследований, а сам жанр «исторического известия особ» явился как бы предтечей краткой словарной статьи, историю которой открывают в нашей стране примечания А. П. Сумарокова к его «Двум епистолам».

Кантемир достаточно широко пользуется жанром «исторического известия». К этому жанру относятся и его замечания о литературной жизни древних народов:

«Древние стихотворцы, — пишет он, — имели обыкновение петь стихи свои пред народом, приигрывая голос на лире, которая была отчасти лютне подобна...» (I, 6); и его заметки о древности происхождения тех или иных литературных форм: «...эклоги, т. е. стихи о лесах, стадах и любви пастухов... В таких стихах между древними славен у греков Феокрит, у латин Виргилий» (I, 96).

Более значительным «историческим известием» было предисловие Кантемира к его сатирам. «Сатира, — писал он, — начало свое приняла на позорищах, где между действиями трагедии вводилися для увеселения смотрителей смешныя явления, в которых действители, в образе сатир, грубыми и почти деревенскими шутками пятнали граждан злые нравы и обычаи. Такое изображение римляне, грекам последуя, на своих позорищах завели; а потом и кроме зрелища порядочными стихами сатирическия творения составлять стали. Луциус некто в том дорогу показал Горацию, Персию и Ювеналу, а сии италианским, французским и прочих народов сатирикам» (I, 8).

Десятки «исторических известий особ», а также «известия» о различных жанрах и литературной жизни древних и новых народов, встречающиеся в примечаниях и предисловиях Кантемира, свидетельствовали о заметном расширении и углублении в нашей стране историко-литературных горизонтов и представлений.

Кантемиру принадлежит и первый в России историко-биографический очерк — «Житие Квинта Горация Флакка» (1742). Если аналогичная по своему назначению и ранее написанная «Анакреонтова жизнь» (1736) еще не выходит за рамки «исторического известия особ», то «Житие Квинта Горация Флакка» уже имеет вполне самостоятельный характер. Правда, в нем еще нет развернутого анализа творчества поэта, но уже достаточно подробно освещены основные вехи его жизни на фоне исторических событий того времени и названы все сохранившиеся — «до нас дошедшие» — сочинения.

И что поразительно: Кантемир — человек европейски образованный, почти всю свою сознательную жизнь проведший за границей, вдали от Родины, хорошо знающий западноевропейские, в том числе и древние, литературы, самые современные ее жанры, — тем не менее свою работу о Горации пишет в форме жития святых. По-видимому, понятие жития было не только близко

ему, как россиянину, но и терминологически точно характеризовало определенную литературную форму, соответственным образом направляя и координируя творческий процесс. Одним словом, служило руководством к творчеству, и в иной форме просто не могла быть выполнена та задача, которую ставил перед собою Кантемир, желая дать русскому читателю представление о жизни и деятельности древнеримского поэта.

Что было свойственно форме жития святых? — Строгость, четкость композиционного построения, где прежде всего говорилось о социальном происхождении героя, освещались основные вехи его жизни и деятельности, перипетии (мучения, лишения и т. п.) его судьбы, а также обстоятельства его смерти — «блаженно почил» или «принял мученический венец», затем рассказывалось о «чюде» или «чудесах», связанных с его именем или мощами (гробом), и завершалось все похвальным словом либо герою данного жития, либо святому — покровителю монастыря, где жил и почил герой, либо самому богу.

Обратимся к «Житию Квинта Горация Флакка». Что же поведал своим читателям Кантемир?

«Квинтус Гораций Флакк родился два года прежде Катилинска бунту, во втором консульстве Л. Аврелия Котты и Манлия Торквата в Венузе, городе Апулийскаго уезду... Отец его был свобожденник (т. е. вольноотпущенным. — *А. К.*) и сборщик государственных поборов. Некоторые сказывают, что кормился продажею соли.

В десятое лето возраста своего привезен отцом в Рим и там честно воспитан и свободным наукам обучен в обществе с многими благородными младенцами. Но отец сам примером и наставлениями своими утвердил в нем добронравие...»

Затем идет сообщение о том, как Гораций становится офицером и принимает участие «в бою Филиппическом» (сражении при Филиппах в 42 г. до н. э.).

«Брутусово войско, — пишет далее Кантемир, — быв в том бою разбито, все имение Горациево описано в добычу победителей, Августа и Антония, потому, нищетою побужден, дался стихотворству и столько в нем преуспел, что чрез то знаком был знатнейшим римским вельможам, а между ними Меценату, временщику Августа Кесаря, которому от стихотворца Виргилия представлен; не долго спустя чрез Мецената достал себе

милость Августову, от котораго не только возвращены ему вотчины и пожитки его, но и сверх того обильно награжден.

Приятные нравы, острота ума и усладительный разговор Горациев столь стали любезны императору и его временщику, что оба ко всем своим забавам его приобщали и искренним другом своим имели, а наипаче Меценат...

Склонен к тишине ума и к прохладе, охотно время свое препровождал в своих загородных домах... откуда весьма лениво возвращался в Рим... Любил он умеренную пищу...

Ростом мал и жирен, сед прежде сорока лет, слабаго здоровья, наипаче глазами часто болел, умер 57 лет и погребен близ Меценатова гроба в Риме... Сочинений его до нас дошло пять книг песней, еще песня под титлом Carmen Seculare («Юбилейный гимн». — *А. К.*), две книги сатир, две книги писем и письмо о искусстве стихотворном. Все те его сочинения от Августовых времен по наши заслужили себе отменную похвалу и почтение, и знатнейшие так древние, как новые списатели признают, что Гораций оказал в них чрезвычайную остроту ума, многую силу и приятность в речах и особливое искусство соглашать делу слова свои» (I, 387—388).

В этом повествовании о Горации есть все, что требовалось от жития святых: упоминание о «примерном» родителе и «честном воспитании» героя, рассказ о его нелегкой, вплоть до нищенского состояния, судьбе и великой страсти — стихотворстве, которая послужила ему спасением от всех житейских невзгод, подчеркнуты всеобщее к нему уважение и почтение и почти отшельнический образ последних лет жизни. Затем перечислены основные его дела — сочинения и сказано о «чуде» — только «чудо» это особенное, эстетическое, которое и сделало Горация известным, обессмертило его имя. Завершается «Житие» похвальным словом уму Горация, силе и приятности его речей, т. е. тому, что лежало в основе его эстетического чуда.

«Житие Квинта Горация Флакка» — это в полном смысле житие и по жанру, и по композиции, и отчасти в стилистике, но только не святого, а очень даже грешного («К женскому полу склонен и до пятидесяти лет возраста...» — I, 387—388) человека — поэта. Представ-

ленное в качестве вступительной статьи к собранию сочинений Горация — переводам первой книги его писем, сделанным А. Кантемиром, оно явилось первым в России историко-биографическим очерком, и житие, таким образом, стало первым национальным историко-литературным жанром. Вслед за «Житием Квинта Горация Флакка» последовало издание целого ряда аналогичных работ: «Езопово житие»[11], «Житие Федрово»[12] и т. д.

Нельзя не отметить и то обстоятельство, что «Житием Квинта Горация Флакка» Кантемир как бы дал традиционному жанру «жития святых» второе дыхание, возродив его к новой жизни, раскрыв таившиеся, сокрытые в самом жанре жития неиспользованные возможности. Став у нас первым историко-литературным жанром, житие затем получает широкое признание и распространение в качестве исторического жизнеописания, исторической биографии.

Появление «исторических известий» и историко-биографического очерка — своеобразных, специфических жанров историко-литературных работ — говорило о качественном росте историко-литературного сознания в нашей стране.

Вместе с углублением знаний о литературе и писателях древности идет расширение представлений о писателях и литературе новых народов. Кантемир цитирует «французского сатирика Ренье», «италианского стихотворца Аретина», ссылается на «новое италианское творение» — «Триссинову *Освобожденную Италию*» (поэму Д. Триссино «Италия, освобожденная от готов», 1547—1548) и «славный Мильтонов Потерянный рай», излагает содержание трагедии Расина «Федра» и т. п. (I, 143, 316, 386; II, 427). Одновременно он цитирует произведения своих современников — Вольтера и Попа, говорит о существовании любовных «французских романцев» — «Принцессы де Клев» и «Астреи» (I, 146, 167; II, 395, 408). Таким образом, литература нового времени — XVI — начала XVIII в. — была достаточно широко и разнообразно представлена в его примечаниях и предисловиях.

---

[11] См.: Езоповы басни с нравоучениями. М., 1747, с. 13—63. «Езопово житие» сохраняется и во втором (1760) и в третьем (1791) изданиях этой книги.

[12] См.: *Федр.* Нравоучительные басни с Езопова образца сочиненные. СПб., 1764, с. 5—6.

Осознание существования двух исторических периодов в жизни литературы (поэзии) — древнего и нового — и соответственно древних и новых писателей явилось самым значительным моментом не только в формировании историко-литературных взглядов Кантемира, но и в развитии историко-литературных представлений в России 30-х годов XVIII в. Выделение двух периодов дало возможность построить определенную картину исторического развития европейских литератур: греки создали и ввели поэтические жанры, им во всем последовали римляне, а римлянам — новые писатели, поэты новых народов. Возникает первая историко-литературная концепция и представление о *трехступенчатом* характере исторического развития европейских литератур. Положение о трехступенчатости развития — греки — римляне — новые поэты — явится определенной методологической основой для последующих историко-литературных построений. Так был сделан следующий шаг на пути формирования в нашей стране историко-литературного мышления.

В это же время появляется и понятие о «новейших писателях». Причем «новейшие писатели», по словам Кантемира, не уступали древним, и он их «не меньше старых почитает» (I, 143). Сатиры же Буало, считает он, вполне могут «соравняться» с древними. Так начинается историческая переоценка художественных ценностей, продолженная затем работами Сумарокова и Тредиаковского.

В своих примечаниях Кантемир одним из первых обращает внимание на русских писателей и литературу. Он ссылается на летопись, цитирует народную песню о браке царя Ивана Васильевича, упоминает Димитрия Ростовского — «писателя житий святых» — и «две весьма презрительныя рукописныя повести о Бове королевиче и о Ерше рыбе», критикует стихотворные переложения «житий святых печерских» Максимовича (I, 30, 97, 326, 529). Кантемир создает первое «историческое известие» о Феофане Прокоповиче, включающее в себя не только подробную биографию писателя, но и краткую библиографию его печатных трудов (I, 76—78). «Известие» это по своей форме явилось прообразом словарных статей Н. И. Новикова, который в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях»

(1772) почти дословно приведет все сказанное о Феофане Кантемиром [13].

Обращение к русской литературе было очень важно потому, что в процессе формирования национального историко-литературного мышления существенную роль играет познание исторического развития национальной литературы, имеющего свои особенности, определяемые своеобразием исторического развития каждой страны.

Если говорить о научном уровне примечаний Кантемира, то они оставались одними из лучших вплоть до начала XIX в. Так, спустя восемьдесят лет после их написания критик «Сына отечества» отмечал, что «в отношении к комментариям» десять посланий Горация (имелось в виду издание 1744 г.) «заслуживают особенное внимание»: они превосходили все известные ему комментарии к русским переводам Горация, изданным во второй половине XVIII — начале XIX в. [14]

Жанр «исторического известия особ», введенный в нашу филологию примечаниями Кантемира, лег в основу словаря писателей А. П. Сумарокова. Помещенный в конце его «Двух епистол» (1748), он так и назывался: «Примечании. На употребленныя, в сих Епистолах, стихотворцов имена» [15]. По своему объему, содержанию и принципу построения «Примечания» Сумарокова мало чем отличались от аналогичных «известий» Кантемира. В этом отношении Сумароков не открывал новый период в развитии нашего историко-литературного сознания, а как бы завершал начатое Кантемиром В то же время алфавитное — по именам стихотворцев — расположение статей в его «Примечаниях» говорило о качественно новом явлении в русской филологии — создании первого в России исторического словаря писателей, который включал в себя имена лучших, по мнению Сумарокова, писателей всех времен и народов, в том числе и русского. Словарь этот был опубликован и, следовательно, был более доступен читателю в то время, как основная часть примечаний Кантемира имела хождение в рукописях. И здесь, конечно, «известия» Сумарокова сыграли

---

[13] См.: *Новиков Н. И.* Избр. соч. М.; Л., 1951, с. 338—339.

[14] См.: Сын отечества, 1822, № 9, с. 74—75.

[15] Об историко-литературном характере примечаний Кантемира и Сумарокова см. также: *Пигарев К. В.* Историко-литературные опыты в России XVIII в.— В кн.: Возникновение русской науки о литературе. М., 1975, с. 93—105.

свою роль в деле распространения в нашей стране историко-литературных знаний.

Появление словаря Сумарокова и его реальное содержание свидетельствовали прежде всего о дальнейшем расширении историко-литературного кругозора наших филологов. В нем впервые на русском языке приводились сведения о Камоэнсе — «славном стихотворце португальском»[16], Лопе де Вега — «славном испанском комике», Фонделе (И. Вонделе) — «славном голландском стихотворце». Этот словарь познакомил нашего читателя и с Шекспиром — «аглинским трагиком и комиком». Необычайно широко по сравнению с примечаниями Кантемира были представлены писатели Франции — сказывалась ориентация Сумарокова на новых писателей и литературу новых народов.

В словаре Сумарокова нашел свое дальнейшее отражение процесс исторической переоценки художественных ценностей. Больших похвал заслужили у него писатели нового времени. «Великими» и «преславными» стихотворцами названы Корнель, Расин и Вольтер, а из древних — Овидий и Пиндар — «глава лириков». Вергилий и Софокл — только «знатнейшие». Гомер хотя и «отец стихотворцев», но лишь «славнейший». «Славнейшим» назван и Тассо; Буало и Мильтон — «преславные», а Мольер — не только «преславный», но и «славнейший изо всех комиков на свете». Просто «славных» стихотворцев, как полагает Сумароков, было много и у древних, и у новых народов. Тем самым словарь Сумарокова зафиксировал растущий интерес к истории новых литератур, к творчеству писателей нового времени — XVI—XVIII вв.

Историко-литературными сведениями были богаты и сами эпистолы Сумарокова. В эпистоле «О стихотворстве», например, мы впервые встречаемся с мыслью об исторической изменчивости содержания произведений. В новое время, отмечает Сумароков, вместо мифических и аллегорических героев, свойственных древним авторам,—

Посацкой, Дворянин, Маркиз, Граф, Князь, Владетель
Восходят на театр...[17]

[16] Здесь и далее цитируется по кн.: Две епистолы Александра Сумарокова. В первой предлагается о Русском языке, а во второй о Стихотворстве. СПб., 1748, с. 21—29. См. также: *Сумароков А. П.* Избр. произв. Л., 1957, с. 126—129.

[17] *Сумароков А. П.* Две епистолы, с. 12.

Одной только русской литературе не повезло как в эпистолах Сумарокова, так и в примечаниях к ним. «...Книг русских нет...» — прямо заявляет он в эпистоле «О русском языке». Наши повести вроде «Бовы» и «Петра Златых Ключей» — это, считает Сумароков, не поэзия, а грубая, «подъяческая» литература. Писать такие вещи могут лишь непросвещенные, необразованные авторы. Правда, уже «разумный Кантемир» пытался подражать «преславному Депро», но в его стремлении на Парнас «не было успеха». Ничего «достойного в стихах не создал» и «разумный Феофан» [18].

Определенным фактом национального историко-литературного сознания явилась и «словарная» характеристика Сумароковым творчества незадолго до того умершего Кантемира. Посвященная ему статья должна была войти и первоначально входила в примечания к «Двум епистолам». Однако она, как и стихотворные характеристики Кантемира и Феофана, получилась слишком отрицательной и неприглядной на фоне многочисленных похвал зарубежным поэтам.

Такое самоуничижение было явно не в пользу русской литературе, не служило делу ее пропаганды и прославления и не могло возбудить интереса к национальным художественным ценностям, что, естественно, не прошло мимо взоров строгих академических рецензентов — М. В. Ломоносова и В. К. Тредиаковского. По их настоянию строки о Кантемире и Феофане Прокоповиче в эпистоле «О стихотворстве» и заметка о Кантемире в «Примечаниях» при первом издании «Двух епистол» были опущены. В дальнейшем они не входили ни в одно из дореволюционных изданий сочинений Сумарокова и были опубликованы только в советское время [19]. Таким образом, эти необычайно показательные своей критичностью факты нашего национального историко-литературного сознания не стали достоянием широкой русской

---

[18] *Сумароков А. П.* Избр. произв., с. 115, 114, 116. Сумароков так же, как Кантемир и другие русские филологи того времени, считал повести «О Бове-Королевиче» и «Петр Златых Ключей» произведениями русской народной поэзии. Ломоносов, например, повесть о Бове прямо называл «российской сказкой» (*Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952, т. 7, с. 222—223). Процесс «обрусения» этих повестей, их бытования и распространения в России XVI — XVIII вв. показан в кн.: *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. Бова. Петр Златых Ключей. М., 1964.

[19] См.: *Сумароков А. П.* Избр. произв., с. 527.

общественности XVIII в., хотя и были известны крупнейшим русским филологам того времени — Ломоносову и Тредиаковскому.

3

Расширение историко-литературной географии, включающей в себя все большее число народов, имеющих свою литературу и своих «славных» стихотворцев, рост количества историко-литературных фактов, сведений, известий, возникновение первой концепции исторического развития поэзии древних и новых народов естественно и закономерно поставили вопрос об историческом существовании русской поэзии, истории нашей национальной литературы как таковой. Без решения этого вопроса не могло быть и речи о каком-либо самобытном национальном историко-литературном мышлении, формирование которого и возможно только в процессе познания исторического пути отечественной литературы.

Первым историком русской литературы становится В. К. Тредиаковский, а первым национальным историко-литературным исследованием — его статья «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755).

Уже ранние филологические работы Тредиаковского отличаются историческим подходом в освещении затрагиваемых им проблем, стремлением выстроить литературные явления в определенный исторический ряд и найти в нем место данному, рассматриваемому им явлению. Так, «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) он открывает историей эпической поэмы: Гомерова «Илиада», Виргилиева «Энеида», Вольтерова «Генриада», «Избавленный Иерусалим» Тассо и «Мильтонова поэма о потерянии рая». А в конце работы Тредиаковский выстроит уже целых восемь исторических рядов по принципу «наиславнейших» авторов в каждом роде поэзии: эпической, лирической, драматической, буколической, элегиачеcкой, эпистолярной, сатирической и эпиграмматической [20]. Точно так же он поступает и в самом первом своем рассуждении об

[20] См.: *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. СПб., 1735, с. 1, 84—88. См. также: *Тредиаковский В. К.* Избр. произв. М.; Л., 1963, с. 366, 417—419.

оде[21]. Практически те же самые исторические ряды, но только в более развернутом виде — с подробнейшим изложением содержания и формы произведений — мы находим и в его «Рассуждении о комедии вообще» и «Предъизъяснении об ироической пииме». И везде, за исключением двух случаев, когда выпадает первое звено (поэзия эпистолярная и сатирическая), Тредиаковский следует положению о трехступенчатости литературного развития: греки — римляне (латиняне) — новые (преимущественно французские) поэты.

Всюду, где к тому представится удобный случай, Тредиаковский старается включить в исторические ряды «наиславнейших» авторов и русских писателей, в том числе и прежде всего себя. В рассуждении, приложенном к оде «О сдаче города Гданска» (1734), он следующим образом представит развитие этого литературного жанра: Пиндар — Гораций — Буало — Феофан Прокопович — Тредиаковский. Правда, своего имени при этом он не называет, но оно явно предполагалось, потому что именно его ода была первой «на нашем языке»[22] — Феофан Прокопович писал на латинском. Аналогичным образом Тредиаковский поступает и в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов», когда говорит об эпистоле и элегии, приводя свои «образцы» соответствующих произведений на русском языке.

Нельзя не отметить, что первым опытом построения подобного исторического ряда, включавшего в себя с помощью такого вот приема и русского писателя, было предисловие Кантемира к его сатирам. Луциус (Луцилий) — Гораций — Персий — Ювенал — Буало — Кантемир (как автор первых наших сатир) — так представил своим читателям историю этого жанра первый русский сатирик[23]. Прямо назовет Кантемира в числе «наиславнейших» сатирических авторов Тредиаковский[24].

---

[21] См.: Ода торжественная о сдаче города Гданска, сочиненная чрез Василья Тредьяковскаго, Санктпетербургския императорския Академии наук секретаря. СПб., 1734, с. 24—30 (ненум.).

[22] Там же, с. 26, 28 (ненум.); Сочинения Тредьяковскаго. СПб., 1849, т. I, с. 278—281.

[23] См.: Сочинения, письма и избранные переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира, т. I, с. 8.

[24] *Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов..., с. 86; *Тредиаковский В. К.* Избр. произв., с. 418.

Представление о русской литературе как неотъемлемой составной части литературы мировой ни на минуту не оставляет Тредиаковского, являясь одним из важнейших факторов его филологической деятельности. Свое отражение это нашло и в его «Мнении о начале поэзии и стихов вообще» (1752). Рассуждая о том, что первые стихи были «священнические», Тредиаковский тут же обращается к истории отечественной литературы и отмечает общность происхождения «стиховной поэзии» у всех народов. «Сие равным образом, — пишет он, — я разумею и о наших самых первоначальных Стихах: вероятно по всему, что и наши поганскии Жрецы были первыми у нас Стихотворцами. И хотя нет ни одного оставшагося у нас обрасчика языческия нашея Поэзии, однако видно и ныне по мужицким песням, что древнейшии Стихи наши, бывшии в употреблении у Жрецов наших, состояли Стопами, были без Рифм и имели Тоническое количество слогов, да и односложныя слова почитались по вольности общими» [25].

Это место в его «Мнении» было первым у нас опытом сравнительно-исторического анализа, правда пока еще на уровне первичного сопоставления. Но уже в результате такого сопоставления Тредиаковский приходит к мысли о тонической природе древнейшего нашего стихосложения. Положение это явилось отправной точкой, исходным пунктом его исследования истории русского стихосложения, которое фактически превратилось в первую работу по истории русской поэзии с древнейших времен по 30-е годы XVIII в.

Исторический подход в выявлении основных моментов развития нашего стихосложения был, как мы видим, для Тредиаковского не случаен. Да и сам характер исследования — доказать, что тоническое стихосложение отвечает самой природе русского языка, что иного стихосложения русская поэзия и не признает, — диктовал необходимость решения этой проблемы именно в плане исторического развития самой русской поэзии. И это Тредиаковский сам хорошо понимал [26]. «...Намерен я, —

---

[25] Сочинения Тредьяковскаго, т. I, с. 194. В дальнейшем ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.

[26] Или, как пишет современный исследователь, «обнаруживает понимание исторического характера литературного процесса» (*Орлов О. В.* Василий Тредиаковский.— В кн.: История русской литературы XVII—XVIII веков. М., 1969, с. 277).



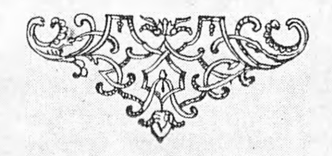
ЕЖЕМѢСЯЧНЫЯ

СОЧИНЕНІЯ

КЪ ПОЛЬЗѢ И УВЕСЕЛЕНІЮ

служащїя.

Іюнь, 1755 года.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

при Императорской Академіи Наукъ.

Титульный лист журнала «Ежемесячные сочинения», в котором была опубликована статья В. К. Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»

пишет он в самом начале работы «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», — сообщить Читателям *Историческое Описание,* касающееся особливо до Российского нашего Стихосложения...» (757. Курсив наш. — *А. К.*). «Историческое описание» вслед за «историческим известием» и историко-биографическим «житием» становится очередным специфическим историко-литературным жанром, освоенным нашими филологами — историками литературы.

Приступая к своему исследованию, Тредиаковский спешит оговориться, что «к признанию и определению первобытного нашего сложения Стихов послужит мне, за неимением надлежащих и достопамятных, оставшихся от древности нашея, обрасцов, одна только Вероятность; но Среднее и Новое потщусь изъяснить, при всей возможной твердости, самою точною Достоверностию» (757). Таким образом, существование нашей поэзии для него являлось реальным, «достоверным» фактом по крайней мере со времени «среднего» ее стихосложения. От «древнего» Тредиаковский не имел «обрасцов», а «новое» не стало еще историей и было представлено им самим и целым рядом стихотворцев, имен которых он в своей работе не называет. Но уже достоверность существования одного — «среднего» — периода в истории русского стихосложения, а значит, и в истории русской поэзии, периода обозримого и доступного для изучения, было фактом огромного значения. А само открытие этого факта говорило уже о начале процесса формирования нашего национального историко-литературного мышления.

Рассматривая и анализируя «самое Древнее Стихотворение наше» по принципу «вероятности», Тредиаковский, однако, свои суждения основывает не на чисто логических домыслах, а опираясь на традицию «простонародных» русских песен, фольклорный стих. «Древняя» наша поэзия для него — это поэзия языческая, дохристианская на Руси. А значит, «древнее» стихосложение, утверждает он, основывалось исключительно на природных свойствах нашего языка, тонического в своей основе, а не на каких-то особых правилах поэзии. «Простонародные» песни, сохранившие традиции дохристианской языческой поэзии, будучи ее «побочным потомством», являются, пишет Тредиаковский, «неподозрительными... и живыми свидетелями» существования «древнего», «первобытного» нашего стихосложения (758—759). При этом он объясняет, почему «не осталось нигде для нас, по крайней мере не известно нам всем поныне ни о самом малом обрасчике, оставшемся от языческаго нашего Стихотворения: истребило его наставшее благополучно Христианство» (758).

Нельзя не отметить, что наше национальное историко-литературное мышление возникло, уже опираясь в известной мере на принцип историзма. Так, раскрывая

и обосновывая тоническую основу древнерусского стихосложения, которая соответствует «простонародным» песням и отвечает природе самого русского языка, Тредиаковский практически выполняет первое требование принципа историзма, который состоит в необходимости установления причинно-следственных связей между литературными явлениями (в данном случае стихосложением) и реальной действительностью (в данном случае языком народа).

Продолжая исторический обзор развития русского стихосложения, Тредиаковский отмечает, что после истребления языческого стихосложения Русь «с X века до XVI включительно» пребывала без стихов, т. е. без стихотворной поэзии, которую заменила поэзия «в прозе» (762). Таким образом, происходит выделение еще одного, так сказать, «пустого» периода в истории русского стихосложения и стихотворной поэзии. Он занимает шесть (!) веков в истории русской литературы — от введения христианства и до 1663 г. (эта дата указана самим Тредиаковским), когда были напечатаны стихи, созданные по «обрасцу» стихосложения польского, т. е. силлабические. Однако и этот период не был совершенно «пустым» и в нем, отмечает Тредиаковский, имели место попытки дать нашей поэзии определенные нормы стихосложения. Так, в 1619 г. Мелетий Смотрицкий своей «Грамматикой» старается ввести у нас греческо-латинский «способ стихосложения». «Но коль ни достохвальное сие тщание Смотритского,— пишет Тредиаковский,— однако Ученые наши духовные люди не приняли сего состава его Стихов: остался он только в его Граматике на показание потомкам примера...» (770).

Стремление к «достоверности», т. е. научности, необходимо предполагало точность сведений, и в этом отношении Тредиаковский старается быть пунктуальным. «Ровно 72 года» — с 1663 по 1735 г. — продолжается период в русском стихосложении, «который я, — подчеркивает он, — называю средним» (767). Границы эти определяются двумя важнейшими, на его взгляд, событиями: изданием Московской библии, где помещены стихи «польского состава», и выходом работы самого Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов».

Фактически же начало нового периода открывает поэтическая деятельность Симеона Полоцкого. Именно

с этого времени, отмечает Тредиаковский, «польского состава Стихи начали быть в составлении постоянны и одноличны на нашем языке; а вероятно, что он был и первый самый Стихотворец у нас в великой России на Славенском языке...» (774). Любопытно замечание Тредиаковского, что в период «среднего» стихосложения поэзия становится «одноличной», т. е. перестает быть коллективным творчеством и превращается в индивидуальное. Только с этого момента открывается возможность выделять имена наиболее значительных русских поэтов, отмечать своеобразие творчества каждого из них. Тем самым создаются предпосылки для определения исторической роли и значения для нашей литературы того или иного поэта. «Одноличность» Симеона Полоцкого и других поэтов — одна из главных особенностей «среднего» периода в истории русской поэзии.

Затем Тредиаковский приводит в хронологической последовательности имена известных ему поэтов, творчество которых является «достоверным» свидетельством не только существования, но и своеобразия русской поэзии этого периода. Одновременно называются и наиболее значительные книги этих авторов, а также «небольшие Сочинения, кои того достойны» (775). Среди поэтов вслед за Полоцким названы Медведев, Карион Истомин, Федор Поликарпов, Леонтий Магницкий, Иоанн Илинский, Антиох Кантемир, Петр Буслаев. В действительности это были не только поэты, а вообще все писатели книг на русском языке. Примечательно, что, характеризуя творчество поэтов, Тредиаковский обращает внимание и на фактор определенной преемственности в их творчестве. Так, с одной стороны, он особо выделяет ученика Симеона Полоцкого «прозванием Медведев», а с другой — учителя А. Кантемира Иоанна Илинского.

Эти известия о русских поэтах представляли собою по сути дела первый исторический словарь русских писателей XVII — начала XVIII в. Из поэтов XVIII в. Тредиаковский включил в него только Кантемира и Буслаева, умерших до 1755 г., т. е. тех, кто к моменту написания статьи уже стал, как говорится, достоянием истории. Сведения Тредиаковского об этих писателях были единственными в своем роде, во многом сохранившими значение первоисточника вплоть до наших дней. Сказанное Тредиаковским о русских поэтах и писателях

XVII — начала XVIII в. почти дословно повторит Н. И. Новиков в соответствующих статьях своего исторического словаря.

Новый период в развитии русского стихосложения открывала работа самого Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», опубликованная в 1735 г. С этого года, пишет он, началось «новое стихосложение», затем утвердившееся «и к совершенству между тем приведшееся многих наших Стихотворцев Сочинениями Эпистоларными, Одическими, Трагическими, Апологетическими и другими Поэзии Родами...» (794).

Сравнивая «новую Систему с самым древним нашим Стихотворением», Тредиаковский приходит к главному выводу, основной цели своего исследования, что «новая Система» во всем оному подобна первобытному нашему, кроме Рифмы. Следовательно, сия Система справедливее называться долженствует Возобновленною, а не Новою» (795). Тем самым Тредиаковский отказывался от утверждения, что именно он ввел тоническое стихосложение в нашу поэзию, на чем настаивал ранее во втором издании своего «способа к сложению российских стихов» (130). Логика научного историко-литературного исследования, необходимость во всем быть точным, «достоверным» заставили его признать, что он не открыл, а возобновил в русском стихосложении тоническую систему. Это наглядный пример научной добросовестности и честности нашего ведущего теоретика и историка литературы XVIII в.

Одной из важнейших заслуг Тредиаковского-историка было открытие метода хронологического познания литературных явлений. До его работы «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» у нас практически не было русской историко-литературной хронологии. Произведения существовали в сознании читателей одновременно, все сразу, без учета эпохи и времени, их создавших. А потому не было и никакого представления о литературно-художественном развитии. Применение метода хронологического познания явлений литературы, который позволял устанавливать факт последовательности во времени появления поэтов и их произведений, ускорило процесс формирования нашего национального историко-литературного мышления.

литература, до того бывшая в глазах наших читателей и литературной общественности единой и как бы неделимой во времени массой, вдруг обнаружила признаки определенного движения и развития. Оказывалось, что литература, как и народ, тоже имеет свою историю. «Когда в сознании читателя авторы и их произведения выстраиваются в хронологической последовательности, это означает, что появилось сознание исторической изменяемости литературы...»[27]. Появление сознания «исторической изменяемости» отечественной литературы было уже фактом собственно национального историко-литературного мышления. Открытие литературной хронологии явилось, по существу, открытием истории литературы как особого, специфического явления литературной и общественной жизни. Оно и позволило Тредиаковскому создать первую концепцию исторического развития русской поэзии, где выделялось четыре периода: древний, «пустой», средний и новый.

Если историко-литературное мышление как таковое предполагает умение, способность пользоваться специфическими историко-литературными понятиями, которые позволяют определенным образом представлять и строить картину исторического развития литературы, то национальное историко-литературное мышление осуществляется в понятиях, обогащенных национальным историко-литературным содержанием и позволяющих создавать определенную картину исторического развития именно национальной литературы. Такими и были понятия о древнем, среднем и новом «стихотворении российском», о «древнем», «среднем» и «новом» периодах в развитии русской литературы (поэзии). Пользуясь ими, и создал Тредиаковский первую картину исторического развития нашей поэзии.

До этого времени в нашем историко-литературном сознании существовали только два понятия — о древней и новой поэзии — и соответственно представление о двух периодах в развитии мировой (европейской) литературы, где о русской поэзии и русских писателях говорилось в последнюю очередь. Вспомним исторические ряды «наиславнейших» авторов Тредиаковского. Формирование уверенности в древнем происхождении русской поэзии и многовековой ее истории, где можно было вы-

---

[27] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1979, с. 20.

делить уже не два, а целых три (а с «пустым» — четыре) периода, ломало представление и о характере исторического развития мировой литературы, ставя под сомнение истинность существующей картины ее «трехступенчатого» развития. Это было началом поистине революционного переворота в нашем историко-литературном сознании.

Так рождалось национальное историко-литературное мышление, первым достижением которого и становится периодизация истории нашей поэзии по форме стихосложения, предложенная Тредиаковским. Принцип периодизации историко-литературного развития представлял собою важнейшую форму исторического познания литературы, и в наши дни он остается одним из основополагающих в историко-литературном мышлении. Периодизация, предложенная Тредиаковским, стала неотъемлемой частью и определенным показателем уровня нашего филологического сознания того времени. Она сыграла непреходящую методологическую роль в развитии русской историко-литературной мысли второй половины XVIII в., определив сам характер отечественного историко-литературного мышления. С этого момента вне определенных периодов уже нельзя было представить историю русской литературы, русской поэзии.

Возникновение национального историко-литературного мышления говорило о начале высшего периода в развитии русского историко-литературного сознания: оно становилось в известной мере научным, т. е. посвоему понятийно и методологически оснащенным. Конечно, до подлинной научности ему еще было далеко, да и само формирование и развитие нашей, как, впрочем, и любой национальной историко-литературной науки представляло сложный и длительный процесс, тем не менее начало ему было уже положено именно статьей «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»[28]. Работа эта сделала Тредиаковского основоположником нашего национального историко-литературного мышления, а ее выход открыл первую страницу в истории русской историко-литературной науки.

---

[28] См. также: *Орлов О. В.* Василий Тредиаковский.— В кн.: История русской литературы XVII—XVIII веков, с. 277—278.

Глава пятая

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ РУССКИХ ФИЛОЛОГОВ 50-х — НАЧАЛА 70-х ГОДОВ XVIII в.

РАЗВИТИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СУЩНОСТИ, ЦЕЛЯХ И НАЗНАЧЕНИИ ПОЭЗИИ

Несмотря на популярность сатир и переводов А. Д. Кантемира, где важное место занимали теоретико-литературные примечания, и широкую известность работ В. К. Тредиаковского, авторитетность его суждений по вопросам стихосложения, сущности поэтического искусства и стихотворных форм, развитие национальной теоретико-литературной мысли вплоть до начала 50-х годов совершается крайне медленно. Достаточно сказать, что после «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» Тредиаковского, опубликованного в 1735 г., и до «Краткого руководства к красноречию» Ломоносова, увидевшего свет в 1748 г., не было издано на русском языке ни одной работы, посвященной специально проблемам художественного творчества, вопросам теории литературы (поэзии).

Такое положение сложилось не потому, что наши филологи проявляли недостаточную активность в разработке национальной литературной теории, а вследствие определенной политики, которую проводили наводнившие императорскую Академию наук иностранцы. Сплошь нерусская академическая среда всячески препятствовала и противилась самостоятельным шагам молодых русских ученых, особенно в области развития национальной филологической мысли. Так, в академических архивах было надолго похоронено «Письмо о правилах российского стихотворства» Ломоносова, написанное в 1739 г. (оно увидело свет уже после смерти автора в 1778 г.), и задержано издание его же «Краткого руководства к риторике, на пользу любителей сладкоречия сочиненного», так как оно было написано не на латинском, а на русском языке[1].

---

[1] См.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1952, т. VII, Приложения, с. 791—792.

Страстные речи в защиту русского языка и слова, которые произносил Тредиаковский сначала на заседаниях Российского собрания, учрежденного в 1735 г. при Академии наук, а затем на Академических конференциях, были если и не гласом вопиющего в пустыне, то в значительной степени сотрясением воздуха в академических помещениях: дальше той же самой среды они практически не шли, их нигде не печатали и широкой русской аудитории они известны не были.

В этих условиях издание ломоносовского «Краткого руководства к красноречию» имело во многом принципиальный характер, означая решительный прорыв русской теоретико-литературной мысли сквозь искусственно создаваемые иностранцами-академиками преграды и выход ее из тесных академических комнат на бескрайние российские просторы, непосредственно к русскому читателю и литературной общественности, к тем, кто был страстно заинтересован в ее развитии, кто мог по достоинству ее оценить. Отныне отечественная теоретико-литературная мысль становилась достоянием не только академической среды, но и всего русского народа.

Последовавшие затем 50-е годы оказались поистине поворотными в развитии национальной филологии. В это десятилетие увидит свет первая грамматика русского языка, написанная Ломоносовым, вторым, дополненным — «с сочинителевыми исправлениями» — изданием выйдет его же «Краткое руководство к красноречию», а первое его собрание сочинений (2 части. М., 1758—1759) откроет знаменитое «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке». Именно в эти годы Тредиаковский создаст первый очерк истории русской поэзии, А. П. Сумароков заявит о себе как критик, свои рассуждения о поэте и поэзии опубликует Г. Н. Теплов и т. д. А первым значительным событием этих славных для нашей теоретико- и историко-литературной мысли годов становятся двухтомные «Сочинения и переводы как стихами так и прозою» Тредиаковского, изданные в 1752 г.

1

Появление этих книг непосредственно после ломоносовской «Риторики» было не только естественно, но в чем-то даже закономерно. И здесь можно выделить

два основных момента: огромный успех первого отечественного руководства к красноречию, свидетельствовавший о заметном росте интереса нашей общественности к теоретическим вопросам национальной словесности, и отсутствие в ломоносовском труде «о стихотворстве учения».

Прождав год-другой — не выйдут ли из печати заявленные Ломоносовым книги о «Поэзии» и «Оратории»? — и узнав, что Канцелярия Академии наук 26 ноября 1750 г. постановила переиздать «Краткое руководство к красноречию» без каких-либо изменений и дополнений, причем тиражом, вдвое превышающим первоначальный[2], Тредиаковский понял, что обещанных книг у Ломоносова еще нет и неизвестно, когда они будут написаны. И тогда он решает восполнить один из недостающих разделов этого руководства, предложив читателю свое учение о стихотворстве, поэзии.

С этой целью Тредиаковский собирает и в значительной мере перерабатывает свои ранее написанные работы, создает новые, переводит соответствующие произведения Горация и Буало и издает все это в двух книгах под непритязательным названием «Сочинения и переводы как стихами так и прозою». И делает он это не столько ради авторского самолюбия, сколько ради молодых соотечественников, которым спешит дать наглядное пособие по поэтическому творчеству, и разбивает он материал на два тома с той же самою целью, «чтоб небольшим Книшкам, для Юношества по большей части сработанным, способнее в руках читающих обращаться»[3]. В результате его «Сочинения и переводы» становятся своеобразным теоретическим и практическим курсом новой русской поэзии, первым опытом построения отечественной поэтики, национального учения о стихотворстве.

Общетеоретическое введение в этот курс составили «Наука о стихотворении и поэзии» Буало, переведенная «с французских стихов... стихами ж», и «Эпистола к Пизонам о стихотворении и поэзии» Горация, переведенная «с латинских стихов прозою». В обращении

---

[2] См.: там же, с. 807.

[3] Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Тредиаковского. СПб., 1752, т. I, с. XX. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

СОЧИНЕНІЯ

И

ПЕРЕВОДЫ

какъ

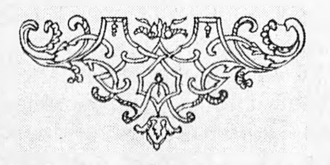
стіхами

такъ и

прозою

ВАСІЛЬЯ ТРЕДІАКОВСКАГО

ТОМЪ ПЕРВЫЙ



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
При Імператорской Академіи Наукъ
1752 года.

Титульный лист первого тома «Сочинений и переводов» В. К. Тредиаковского

«К читателю» Тредиаковский объясняет, почему открывает свои тома именно этими произведениями.

«Наука пиитическая» Буало, пишет он, «почитается искусными за верьх совершенства в своем роде» и превосходит все другие «как в рассуждении состава Стихов и чистоты языка, так и в рассуждении порятка и правил в ней предлагаемых». Она и не могла быть иной, подчеркивает Тредиаковский, так как почерпнута «из самаго чистаго источника, а именно из помянутыя Флакковы Эпистолы» (I, I—II). И хотя, отмечает он

далее, оба эти «Наставления о поэзии» известны нашим читателям, однако до сих пор не были переведены на русский язык, что «у нас давно быть надлежало, и еще при самом начатии словесных красных Наук» (I, IV). Так утверждается мысль о преемственности теоретико-литературных идей, о необходимости нашим поэтам опираться в своем творчестве на достижения европейской науки «о стихотворении и поэзии», виднейшими представителями которой являлись Гораций и Буало.

Понимая всю важность переводческой деятельности в условиях все еще продолжавшегося у нас периода освоения западноевропейских литературных понятий и художественных форм, Тредиаковский в том же обращении «К читателю» развивает свою теорию перевода, выдвигая и обосновывая его «главнейшие *критерии*, то есть, — как он пишет, — неложныи знаки добраго Перевода Стихами с Стихов». Таковыми он почитает следующее: «И во-первых надобно, чтоб Переводчик изобразил весь разум содержащийся в каждом Стихе: чтоб не опустил силы, находящиеся в каждом же: чтоб то ж самое дал движение переводному своему, какое и в подлинном: чтоб сочинил оный в подобной же ясности и способности: чтоб слова были свойственны мыслям; чтоб они не были Барбарисмом опорочены; чтоб Грамматическое сочинение было исправное, без Солецисмов, и как между Идеями, так и между словами без прекословий; чтоб на конец состав Стиха во всем был правилен, так называемых Затычек, или пустых добавок не было; гладкость бы везде была; вольностей бы мало было, ежели невозможно без них обойтись; и сколько возможно чаще б богатая Рифма звенела полубогатыя, без наималейшаго повреждения смыслу; и ежели находятся еще какие поспешествующии доброте перевода. Впрочем, к сему не всеконечно требуется, чтоб в Переводе быть тем же самым словам, и стольким же: сие многократно, и почти всегда, есть выше человеческих сил: но чтоб были токмо равномерныя и конечно с теми точно самыми Идеями» (I, XI—XII). Таким образом, «добрым переводом» является лишь такой, какой выполнен хорошим, ясным, грамматически правильным литературным языком и в котором нет смысловых противоречий, сохранены и переданы все авторские идеи и мысли.

Предъявляя подобные требования переводчикам, Тредиаковский не только давал четкие ориентиры для всех «трудившихся» или желавших «трудиться в переводе», показывая всю сложность и ответственность такого рода работы, но одновременно устанавливал и законы, по которым можно и нужно было судить о качестве любого перевода. Следуя этим требованиям при переводе на родной язык «пиитических наставлений» Буало и Горация, Тредиаковский тем самым и себя защищал от возможных необоснованных нападок недоброжелателей и в то же время открывал пути для научной разработки национальной теории художественного, поэтического перевода.

После «Боаловой Науки» и «Горациевой Эпистолы» Тредиаковский помещает «Способ к сложению российских стихов против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный» и специально для этого издания написанные «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» и «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии». Завершался первый том его «Сочинений и переводов» баснями Эзопа, «сочиненными, — по словам Тредиаковского, — для опытка, некудреватыми стихами» (I, XX). Это была первая в данных томах развернутая иллюстрация возможностей как одного из новых для нашей поэзии жанра, так и самого русского тонического стиха. В основном же весь иллюстративный материал, т. е. произведения самых различных видов, сочиненные Тредиаковским «новым способом», был помещен во втором томе.

Второй том заметно отличался от первого. Он состоял из самых разнообразных сочинений и переводов и носил общефилологический характер в то время, как первый том был целиком теоретико-литературный. Во втором томе, в частности, Тредиаковский поместил свою программную «Речь о чистоте российского языка», произнесенную им 14 марта 1735 г. в Российском собрании, а также «Рассуждение о комедии вообще», где доказывал, «что нынешняя Европейская Комедия есть токмо благополучное подражание Древней Греческой, и той еще не Аристофановой, но Менандровой» (I, XXII—XXIII).

Включает он во второй том и рассуждение об оде, но в заметно сокращенном виде. Он, например, опускает все восторженные слова о Феофане Прокоповиче

и сравнение его оды с одами Пиндара, Горация, Буало и Малерба. Преосвященный давно умер, восторгаться его произведениями уже не имело никакого смысла, а противопоставление его латинской оды другим, в том числе и латинским, в условиях нараставшей борьбы за развитие собственно русской поэзии означало бы хотя и косвенную, но тем не менее ощутительную поддержку и поощрение у нас латиноязычного творчества, что было не только не целесообразно, но просто неразумно и недопустимо. Именно поэтому, опустив подчеркнуто лестную характеристику Феофана Прокоповича, Тредиаковский специально выделяет факт создания первой оды «на нашем языке» (II, 34), каковой была его «Ода о сдаче города Гданска», написанная в 1734 г.

Самой значительной теоретико-литературной работой, помещенной в «Сочинениях и переводах» Тредиаковского, явился «Способ к сложению российских стихов». Эта работа интересна двумя моментами, которые, как можно предположить, сыграли определенную роль и в том, что Ломоносов отказался от первоначального замысла создать руководство к красноречию из трех книг, включив в него наряду с «Риторикой» учение о стихотворстве — «Поэзию» и теорию прозы — «Ораторию», оставив последние две книги ненаписанными.

Дело в том, что, перерабатывая для данного издания свой «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», Тредиаковский фактически учел многие из тех замечаний, которые в свое время сделал на его работу Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства». Тем самым он не только существенно обогатил представление о возможностях национальной версификации, но и, реализовав ломоносовские идеи, поставил своего коллегу перед необходимостью, в случае если бы тот приступил к созданию книги о поэзии, повторять уже сказанное им, Тредиаковским, что ставило Ломоносова в неловкое положение. Доказать, что Тредиаковский в своем «Способе» учел его замечания, он не имел возможности: «Письмо о правилах российского стихотворства» было затеряно в академической канцелярии, а других свидетельств его приоритета не было. Быть же просто вторым в изложении основ русского стихосложения он также не мог — это означало явное признание во всех отношениях первенства Тредиаковского, что не соответствовало действительно-

сти, особенно в части внесенных Тредиаковским исправлений и дополнений.

С другой стороны, Тредиаковский включает в свой переработанный «Способ» главу «О разных поэмах, стихами сочиняемых», которая давала представление о 23 видах поэзии и более чем 30 формах поэтических произведений, что фактически являлось достаточно полным по тому времени изложением учения о поэтических родах и видах.

Тредиаковский, как видим, и в том и в другом случае осуществляет в известной мере то, что Ломоносов предполагал сделать во второй книге своего «Краткого руководства к красноречию». В результате была снята острота необходимости создания у нас такого рода книги, а вместе с ней и вопрос о продолжении работы над самим «руководством»: приступать к написанию теории прозы, минуя учение о поэзии, составлявшее основу литературной теории того времени, не имело никакого смысла. И Ломоносов, взвесив все «за» и «против», в конце концов оставляет в стороне свой первоначальный замысел и обращается к самой, пожалуй, актуальнейшей проблеме национальной филологии тех лет — созданию грамматики отечественного языка, отсутствие которой гораздо сильнее сказывалось на развитии русской словесности как художественной, так и научной, чем недостаточная разработанность вопросов собственно национального поэтического творчества.

Таким образом «Сочинения и переводы» Тредиаковского стали первой поэтикой, написанной на русском языке.

Глава «О разных поэмах, стихами сочиняемых», будучи в его «Способе к сложению российских стихов» по счету седьмой, в действительности являлась центральной, потому что учение о поэтических родах и видах, изложенное в ней, представляло собою основной, даже можно сказать, основополагающий раздел литературной теории того времени.

Разговор о поэтических родах и видах Тредиаковский начинает без каких-либо предварительных разъяснений, прямо с определения «эпической поэзии», которая, как он пишет, «есть самый высокий род из всех Поэм» (I, 142). Здесь наш теоретик, как и в более ранних своих работах, под словом «поэма» подразумевает вообще «произведение», а потому понятия «эпиче-

ская поэзия» и «эпическая поэма» для него синонимы.

Следуя известной традиции, Тредиаковский в «эпической поэме» видит самый почитаемый род поэзии. «Никакая по истине другая поэма, — пишет он, — не могла еще поныне толико прославить писателей». Одной ее, «ежели по надлежащему сочинится», продолжает Тредиаковский, достаточно, чтобы навечно принести «громкую славу» и «пииту, и всему тому народу, из которого пиит». Потенциальные возможности для такого исключительно высокого положения поэмы были заложены, как полагает Тредиаковский, в самой ее природе, в ее сущности и назначении «знатныя деяния знаменитых людей, предвосприявших нечто одно исполнить, вероятным повествованием предлагать для возбуждения любви к добродетели» (I, 142—143).

Таким образом, эпическая поэма преподносилась нашему читателю в качестве предела творческих устремлений поэтов, как вершина поэтического искусства и народной славы.

В этом определении примечательно понятие «вероятное повествование», которое означало, что поэт, предлагая своим читателям повествование о «знатных деяниях знаменитых людей», рассказывает не о том, что действительно со «знаменитыми людьми» случилось, а о том, что, *вероятно,* могло с ними случиться. Тем самым подчеркивалось значение фантазии при создании эпической поэмы, а также то, что это не просто произведение масштабное, величественное, а, как говорил еще Кантемир, это прежде всего произведение «художновымышленное», т. е. целиком выдуманное писателем.

Вторым по значению и просто «высоким пиитическаго искусства родом» Тредиаковский называет «лирическую поэму», которая для него есть не что иное, как ода. Зная, что во втором томе «Сочинений и переводов» читатель сможет познакомиться с его «Рассуждением об оде вообще», он ограничивается здесь предельно кратким о ней замечанием: «...состоит из строф и самую высокую, благородную, иногда ж и нежную материю воспевает» (I, 143). Все остальные роды поэзии (поэм), в том числе и драматическую, Тредиаковский относит к простым, а не высоким.

Предпочтение, отданное нашим теоретиком поэзии лирической перед драматической, не являлось случайным, тем более неожиданным. В то время как ода уже

успела зарекомендовать себя, став популярным и в достаточной мере разработанным нашими поэтами видом стихотворных произведений, и по существу олицетворяла степень высокости отечественной поэзии, находясь фактически на переднем крае литературного развития России тех лет, в области национальной драматургии успехи были значительно скромнее: ее расцвет был еще впереди. А потому в поэтическом табеле о рангах Тредиаковский ну никак не мог поставить ее перед одою — поэмою лирическою, отведя ей в общем-то также довольно почетное, третье место.

Раскрывая ее сущность, Тредиаковский пишет: драматическая поэма «объемлет Трагедию и Комедию», а «Драма вообще... есть Поэзия, которая одно токмо некоторое дело знаменитых людей, предприятое и зделанное в одно время и на одном месте, возбуждая ужас и жалость (и сия есть Трагедия), а иногда простых обывателей (а то Комедия), приводя смотрителей в смех и увеселение, представляет на театре, словами и действием с подражанием самой Натуре, для исправления нравов» (I, 143—144). Из этого определения явствовало, что, хотя драма и стоит после оды, однако по своему характеру одна из составных ее частей — трагедия — сродни эпической поэме: она также изображает деяния «знаменитых людей».

Нельзя не отметить, что в этом определении драмы достаточно четко было сформулировано правило трех единств — основа классицистского учения о драматической поэзии. И трагедия и комедия, утверждает Тредиаковский, должны представлять «смотрителям» — зрителям «одно токмо дело», происходящее или совершаемое «в одно время и на одном месте». Здесь же находит свое отражение и другое важнейшее положение эстетики классицизма — требование о необходимости «подражать самой Натуре», т. е. изображать людей и знаменитых, и «простых обывателей» такими, какими они предстают взору поэта в самой действительности. Это требование войдет потом в качестве также одного из главнейших в эстетику сентиментализма, правда с некоторым уточнением: подражать не вообще натуре, а исключительно натуре нежной, чувствительной либо вызывающей у читателей и зрителей таковые ощущения. Это требование, прозвучавшее уже в работе Тредиаковского, было принципиально важным для разви-

тия национальной литературы: оно открывало доступ в произведения искусства реальной, окружавшей поэта действительности, самой жизни во всем ее многообразии и противоречиях — одним словом, во всей ее «натуральности».

Мы не случайно коснулись вопроса о теоретических источниках будущего русского сентиментализма. Дело в том, что учение о поэтических родах и видах, развиваемое Тредиаковским, открывало реальные пути для формирования у нас именно такой поэзии. Наглядным тому свидетельством становится его определение поэм буколической и элегиачеcкой.

Буколическая поэма, пишет он, «есть, которая представляет разныи пастушескии и поселянскии разговоры. Всех Поэзий сия мнится быть старее. Лица ея: Пастушки́, Пасту́шки, Жнецы, Сенокосцы, Садовники, Огородники, Ловчии, Собиратели винограда, плодов и подобныи. Материя: сих людей дела, неблагополучия, жалобы, труды, печали, споры, песенки, разговоры, похваления и охуждения. Вещи: леса, овцы, стада, скоты, звери, плоды, мест полевых красота, сени кустов, пещеры, рек течение, источники, ручьи и любовь: также солнце, месяц и звезды и все, что им больше ведомо, и их окружает» (I, 144—145). В этом определении — одном из наиболее полных и подробных в его главе «О разных поэмах, стихами сочиняемых» — нашли свое отражение и проблематика («материя»), и герои («лица»), и главные предметы изображения («вещи») — одним словом, все, что составляет содержание буколической поэзии.

Как известно, детальность, подробность в разъяснении сущности поэтических форм имели огромное значение, представляя собою как бы развернутое наставление к творчеству, наглядное руководство к созданию соответствующих произведений. И в данном случае определение буколической поэзии выгодно отличалось от определения поэзии эпической и лирической, где только говорилось о важной, благородной, нежной материи, но не раскрывалось конкретно, что же стоит за этими понятиями. Для каждого человека эти понятия имеют относительный смысл, у каждого вырабатываются и формируются свои представления о высоком, благородном, нежном. А здесь все, что может быть изображено в буколической поэзии, преподносилось четко, ясно, однозначно. Можно отметить только один

недостаток в определении этой поэзии: говоря о ее видах — буколиках и идиллии, Тредиаковский не показывает, чем же они друг от друга отличаются, что же получает свое преимущественное изображение в каждом из названных им видов буколической поэзии.

Короче и менее развернуто определение элегической поэзии. «Она есть, — пишет Тредиаковский, — которая описывает особливо вещи плачевныя и любовныя жалобы. Элегия разделяется на Треническую и Эротическую. В Тренической описывается печаль и нещастие; а в Эротической любовь и все из нее воспоследования» (I, 145). Определение элегии интересно не только новыми понятиями, но и тем, что здесь наш теоретик впервые при изложении своего учения о поэтических родах и видах касается проблемы стиля — слога. Причем не просто касается, а показывает, что «поэмы» различаются не только своей «материей», но и слогом, т. е. особенностями поэтической речи. «Слог ея (элегии. — *А. К.*) не долженствует быть подобен слогу, каков в Эклоге: она несколько выше, но без дерзновения, возносит свой голос» (I, 145). В чем же состоит высокость или низкость слога, каким слогом необходимо или желательно писать те или иные произведения, Тредиаковский не говорит.

Однако в то время, в период формирования национального литературного языка и представлений о нем, эта проблема являлась одной из важнейших. Без ее решения нельзя было осуществить главное требование литературной теории того времени — изобразить высокую, среднюю или низкую «материю» так, чтобы читатель увидел и почувствовал соответственно всю ее высокость, срединность или низкость. И если Тредиаковский своим учением о поэтических родах и видах как бы восполнял недостающий раздел «Краткого руководства к красноречию» Ломоносова, то несколько лет спустя уже Ломоносов, в свою очередь, восполнит изложенное Тредиаковским учение недостающим в нем разделом о сущности и специфике поэтического слога. Таковым стало его «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке», где выдвигалась и обосновывалась теория «трех штилей» — исторически сложившихся «родов речений» в отечественной лексике[4].

[4] Об этом см.: *Вомперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.

Следующей «поэмой», на которую Тредиаковский обратит внимание своих читателей, была эпиграмматическая поэзия. Раскрывая ее сущность, он прежде всего подчеркивает, что это самый сложный и трудный в техническом исполнении род поэзии, который одновременно является и как бы формой проверки творческих сил и художественного мастерства писателей, принося неизъяснимую радость и удовлетворение тому, кто сумеет преодолеть все препятствия, стоящие на пути создания эпиграмм.

В сей поэме, пишет Тредиаковский, «сколько приятности и красоты, столько и трудности, и так, что утверждать смеют, что в сем роде Поэзии весьма редко случалось, чтоб кто из самых превосходных Пиитов не имел себе затруднения от краткия ея важности и от окончательныя остроты: ибо она есть краткая Поэма, из краткаго предложения хитрое и острое заключение производящая». Стесняя волю поэтов в отношении композиции, количества строк, характера рифмовки, эпиграмматическая поэзия вместе с тем предоставляла им полную свободу в сфере «материи», как бы компенсируя краткость и заданность формы необозримостью подвластного им в данном роде поэм содержания. «Материя ея, — отмечал Тредиаковский, — есть таж самая, которая и *всея* Поэзии. Все, что внешними чувствиями и внутреннею понимается мыслию, веществом Эпиграммы почитаемо быть может» (I, 145—146. Курсив наш. — *А. К.*). Таким образом, эпиграмма остается для нашего теоретика самым широким по своей «материи» поэтическим жанром. К сему роду поэм, считает он, относятся, кроме собственно эпиграммы, «все надписи, также Эпитафии, Францусскии Мадригалы и Сонеты» (I, 146).

Седьмой в своем учении о поэтических родах и видах Тредиаковский поставил поэзию дидактическую, которая «описывает некоторые наставления и пренадписывает правила, касающиеся до вещей естественных, нравоучительных и художественных. Сею, — разъясняет он, — Эмпедокл описал Пифагорическую Физику; Лукреций об естестве вещей по Эпикурову мнению; Виргилий четыре книги, названные Георгическими, о земледелании; Гораций науку о Поэзии, и последовавший ему на французском языке Боало-Депрео, которую я по нашему ныне сочинил Стихами

ж» (I, 146). Одним словом, дидактическая поэзия — это стихотворное изложение естественнонаучной, как бы мы сейчас сказали, «материи», а также правил творчества и принципов поведения. Ее введение в систему основных поэтических видов было свидетельством известного развития национальных теоретико-литературных воззрений: в поэтической системе Феофана Прокоповича, например, ей места не нашлось. Со временем дидактическая поэзия станет одним из основных четырех поэтических родов, на которые будет делить поэзию как западноевропейское, так и отечественное литературоведение.

На восьмое место Тредиаковский поставил поэму сатирическую. Раскрывая ее специфику, он писал: «Сатира приятным и насмехательным образом исправляет человечески пороки. Материя ея токмо что Глупцы, бездельники, Плуты, Моты, Шалуны и подобныи. Сатира должна быть жарка́, кусающа и колюща. Говорит Буало, что охота к показанию себя, а не к вымышлению ложнаго ругательства, изобрела Сатиру» (I, 146—147). Несмотря на то что Тредиаковский в своем определении сатиры ссылается на Буало, в действительности он идет за Феофаном Прокоповичем, не допуская даже мысли о возможности иной сатиры, кроме этической, предметом, «материей» которой являются исключительно вопросы морали и нравственности. Буало же прежде всего выделяет сатиру социальную:

> Луцилий первый ввел Сатиру в гордый Рим.
> Он правду говорил согражданам своим
> И отомстить сумел, пред сильным не робея,
> Спесивцу богачу за честного плебея [5].

В переводе Тредиаковского это место «Поэтического искусства» Буало звучало так:

> Прежде всех Луцилий оную дерзнул издать.
> И порокам Римским зеркало сие подать;
> Он за добродетель мстил гордому богатству;
> Конному, за пешу честь, плутовству, лжебратству.
>
> *I, 20*

Борьба с «человеческими пороками» и защита добродетели — таковы главные, в представлении Тредиаковского, задачи и цели сатиры.

---

[5] *Буало.* Поэтическое искусство. М., 1957, с. 72.

За сатирической поэмой шла у него поэма эпистолярная. Здесь Тредиаковский объясняет ее сущность значительно проще, чем в работе 1735 г. «Эпистола, — пишет он, — изображает все то в Стихах Пиитическим духом и образом, что пишется в письмах Прозою от отсутствующих к отсутствующим» (I, 147). Отсюда следовало, что эпистола — это не вообще письма одних людей к другим (именно так трактовал сущность эпистолы Тредиаковский в «Новом и кратком способе к сложению российских стихов»), а только письма, написанные стихами. И делит он их уже не по принципу конкретного адресата или назначения, а по общему характеру на «дидактические, любовные, нравоучительные и похвальные» (там же).

Обращает на себя внимание то, что понятия «дидактическое» и «нравоучительное», являющиеся для нас синонимами, в то время таковыми не были. Правда, если о сущности «дидактического» можно судить на основании определения дидактической поэмы, то, что́ подразумевал Тредиаковский под словом «нравоучительное» и чем оно отличалось от «дидактического», не очень ясно. Вследствие этого остается для нас неясным и различие между эпистолой дидактической и нравоучительной, особенно если иметь в виду, что дидактическая поэма, согласно представлениям нашего теоретика, касается и «вещей нравоучительных». Одно бесспорно — понятие «дидактическое» было шире понятия «нравоучительное», откуда можно предположить, что, понимая под «дидактическим» любое наставление, под «нравоучительным» Тредиаковский подразумевал наставления морального характера, наставления нравственные.

Эпистолярная поэма оказывается последней в ряду рассматриваемых Тредиаковским поэтических родов. В дальнейшем разговор идет уже фактически только о частных поэтических видах — произведениях, создаваемых на самые разные, конкретные случаи жизни. В общем дается простое изъяснение на русском языке понятий о формах стихотворных произведений, существующих в западноевропейской, главным образом латинской поэзии.

Генетлиаческая — «Поэма, рождением какия особы или днем рождения приветствующая», *эпиталамическая* — «Поэма брачным сочетанием поздравляющая», *апобатерическая* — «сею Поэмою прощаются отъезжаю-

щие в путь с остающимися на месте», *эпибатерическая* — «которою возвратившиися из пути благодарят божеству, а отечество и другов поздравляют», *пропемптическая* — «сею провождающии отъежающим желания свои приносят», *синхаристическая* или *эвфемическая* — ею «поздравляют возвратившихся в отечество или прибывших гостей», *эпиникическая* — «торжественная есть Поэма, коею Пииты победителя неприятелей поздравляют», *сотерическая* — «Поэма, приветствующая освобождением от тяшкия болезни», *эпидиктическая* или *панегирическая* — «сею Поэмою чесныя добродетели и славныя действия похваляются», *эвхаристическая* — «есть Поэма, которою благодарение за благодеяние приносится», *эоническая* — «сею, по прошествии каждаго века, проповедуем и описываем знатныя приключения, бывшие чрез все то время; благодарим Хранителю богу; похваляем за-

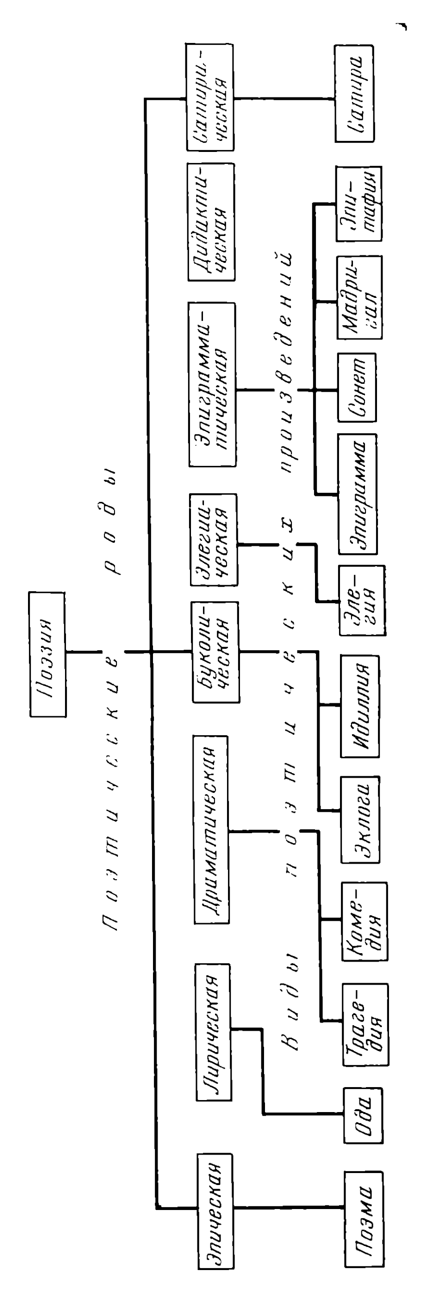


Схема 4. Система поэтических родов и видов В. К. Тредиаковского (1752. Приведены только важнейшие роды и виды)

щитников и благодетелей», *схолостическая* или *симпосиастическая* — «описывается, возносится и прославляется ею великолепный пир», *просевтическая* — «есть Поэма, которою или о чем-нибудь бога молим или ему какие обеты творим, или чего у высочайших лиц просим», и последняя: *апологетическая* или басенная, которая «бывает повествованием разговаривающих между собою зверей и бездушных тварей, ради исправления человеческих нравов, искоренения и обличения злонравных» (I, 147—152). Так продолжался процесс перевода на отечественный язык западноевропейских литературных понятий.

Конечно, многие из них были уже вчерашним днем западноевропейского литературоведения и не имели реального практического значения для творчества поэтов, а примеров некоторых видов (эпибатерической и схолостической) Тредиаковский просто не мог привести «в показание», как тогда говорилось, «охотнику российской поэзии», тем не менее даже такое простое перечисление когда-то существовавших видов стихотворных произведений расширяло теоретико-литературный кругозор массового русского читателя, которому и были адресованы «Сочинения и переводы» Тредиаковского. Все это способствовало филологическому просвещению соотечественников, без чего невозможно было и дальнейшее развитие национальной художественной мысли, представлений о литературе и в конечном счете развитие новой русской поэзии.

Несмотря на то что в своем учении о поэтических родах и видах (см. схему 4) Тредиаковский во многом опирался на «Поэтику» Скалигера и его последователей — именно у них мы встречаемся с таким обилием поэтических родов-поэм, — тем не менее слепого, автоматического, бездумного переноса понятий западноевропейского литературоведения на почву нашей литературной действительности у него не было. Условия жизни России XVIII в. и ее национальная художественная практика вносили определенные коррективы в содержание этих понятий, в саму их систему, характеризуя тем самым своеобразие нашей теоретико-литературной мысли. Она, как мы видим, не стояла на месте, а развивалась вместе с художественными завоеваниями новой русской литературы, что и находило свое отражение в изменении отношения к достоинствам отдельных

поэтических родов, к оценке их возможностей, к определению сущности поэтических форм, которые соответствовали этим родам [6].

2

50-е годы XVIII в. — годы формирования отечественного журнализма, периодической печати, рассчитанной на самого широкого читателя. С появлением журналов, сначала научно-художественных, а затем и собственно литературных, происходят качественные изменения и в характере, форме бытования и распространения теоретико-литературных знаний. А сама возможность регулярных выступлений в печати по вопросам текущей литературной жизни, обсуждения насущных, злободневных проблем отечественной и мировой словесности не могла не активизировать национальную теоретико-литературную мысль, способствуя ее дальнейшему развитию. И уже в пятом, майском, номере первого нашего «толстого» журнала «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие» на 1755 г. появляется «О качествах стихотворца рассуждение» Григория Николаевича Теплова (1711—1779), где впервые на русском языке говорилось не о правилах стихосложения и поэтических родах и видах, о чем наш читатель получил к тому времени достаточно хорошее представление, а о том, что же делает стихотворца поэтом и каждому ли человеку дано быть им.

Последний вопрос еще каких-нибудь десять-пятнадцать лет назад мог показаться для нашей литературной общественности праздным, так как «пиитическое искусство» почиталось обычной школьной дисциплиной и, следовательно, считалось само собой разумеющимся, что каждый, одолевший в каком-либо училище или академии эту науку, автоматически становился пиитой — человеком умевшим писать рифмованные строки. Необходимо было разрушить, разбить эту наивную веру

---

[6] О теоретико-литературных взглядах Тредиаковского см. также: *Тимофеев Л. И.* Василий Кириллович Тредиаковский.— В кн.: Тредиаковский В. К. Избр. произв. М.; Л., 1963, с. 5—52; *Гуковский Г. А.* Тредиаковский как теоретик литературы.— В кн.: XVIII век. М.; Л., 1964, вып. 6; *Берков П. Н.* Литературно-теоретические взгляды Тредиаковского.— В кн.: Тредиаковский. Стихотворения. Л., 1935.

в общедоступность и легкость поэтического творчества, показать исключительность, редкость поэтического дара. Этого требовали задачи дальнейшего повышения художественного уровня отечественной поэзии, которое было невозможно без утверждения представлений о поэзии как серьезном и трудоемком деле, предполагавшем в поэте не только глубокие и обширные знания, но и особое предрасположение к данному виду творческой деятельности. Именно об этом и говорил Теплов в своем «Рассуждении».

«В Российском народе, — писал он, — между похвальными ко многим наукам склонностями перед недавными годами оказалася склонность к стихотворству; и многие, имеющие природное дарование, с похвалою в том и преуспевают. Те, которые праведно на себя имя стихотворцев приемлют, ведают, каковой важности оная есть наука. Другие напротив того написав несколько невежливых рифм или нескладных песен, мечтают, что вся оная на деле простирается, как их знание постигло». Такое, подчеркивает Теплов, «неправое мнение от единаго самолюбия происходящее» и дало ему повод «предложить рассуждение о том, сколь трудна наука стихотворческая и сколь велико знание во всем тому человеку иметь надлежит, который стихотворцем быть хочет, а при том дарование от бога особливое к изобретению новых мыслей и быстроту разума природную; то самое, что стихотворцы называют *огонь стихотворческий*»[7].

Почему же «стихотворство должно почитаемо быть за самую труднейшую науку»? Да потому, считает Теплов, что «многих наук совершенство имеет свои пределы, но стихотворство иметь их не может». Иначе говоря, если каждая наука имеет свои границы, в соответствии со своим специфическим предметом познания, то стихотворство такого рода границ не знает, ему доступна любая сфера, любая «материя», любая область природы, жизни, человеческой деятельности. Отсюда следовало: «Чтобы быть совершенным стихотворцем (т. е. способным писать о всякой «материи».— *А. К.*), надобно обо всех науках иметь довольное понятие, а во многих совершенное знание и искусство»[8]. Это

[7] *Теплов Г. Н.* О качествах стихотворца рассуждение.— Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие, 1755, май, с. 374.
[8] Там же, с. 375.

условие, как нетрудно заметить, справедливо и в отношении современных нам художников слова: чем больше писатели знают, тем совершеннее изображаемая ими картина действительности, окружающей жизни.

Кроме широкой научной образованности, подчеркивает Теплов, стихотворец должен быть и политически грамотным, знать «должность гражданина, должность друга и должность в доме хозяина, и все статьи, которых практика в Философии поучает». Выделяет он и чувство современности, необходимое поэту, чтобы «угождать своему <веку> в нежности и в словах благопристойных», и решительно выступает против слепого и безусловного подражания древним писателям, которые «свои веки услаждали», считая, что каждому стихотворцу нужно составлять «свой собственный стиль»[9]. Так в отечественное теоретико-литературное сознание входит первое понятие об индивидуальном стиле писателя.

Для «составления», выработки «своего собственного стиля» необходимо прежде всего, отмечает Теплов, беречь «свойства собственного своего языка». Действительно, только опираясь на родной язык, учитывая его лексические, поэтические, образные свойства, возможно стать самобытным, оригинальным писателем. Однако, замечает при этом Теплов, не следует поддаваться и подчиняться разговорной стихии, а «ежели в народе слово испорчено» (по-видимому, имеется в виду неправильное его правописание или произношение), то надо стараться «оное исправить», а если потребуется, то дерзнуть в сочинении новых[10].

Составить «свой собственный стиль» далеко не просто. Он должен быть, пишет Теплов, «чист в правописании и этимологии, плодоносен в изобретении слов и речей приличных, исправен в точности их разума, в ясности мыслей изображении, в непринужденной краткости, в удалении от пустого велеречия, в падении во прозодии, в пределах незаплетенных союзами, наречиями и междоимениями мысль живую затемняющими»[11]. Эта характеристика становится у нас первым национальным учением о поэтическом стиле. Тредиаковский

---

[9] Там же, с. 383, 384, 385.
[10] Там же, с. 385.
[11] Там же.

и Ломоносов пользовались словом «стиль» («штиль»), не раскрывая его содержания, не определяя сущность самого понятия. На русском языке впервые это сделал именно Теплов.

Завершая свой разговор, Теплов касается главного качества стихотворца — поэтического дара. Овладеть «слогом Грамматическим, красноречием по правилам Реторики, материею из истории и наук, благонравия законами из Философии, богатством мыслей и примеров из чтения всякого рода книг исторических и критических» — все это для желающего стать поэтом необходимо, но все-таки недостаточно, подчеркивает он, нужен ещё особый дар, потому что «стихотворцем без природнаго таланта, который Французы называют genie, или без природнаго духа стихотворческаго никак зделаться не можно, и недостатка таковой природы никакая наука наградить не может»[12].

Талант и учение, говорит далее Теплов, — вот два важнейших условия образования поэта. Человеку талантливому, отмечает он, «две или три пиэсы сочинить удасться», обученный, но без таланта способен лишь на более или менее удачное подражание, и только талант, помноженный на учение, рождает «своим собственным вымыслом всегда нечто новое и небывалое»[13]. Таким образом, подытоживает Теплов, «правила одни стихотворческой науки не делают Стихотворца, но мысль его рождается как от глубокой эрудиции, так и от присовокупленнаго к ней высокаго духа и огня природнаго стихотворческаго»[14].

Заканчивает он свое «Рассуждение» словами Цицерона о высоком назначении поэта: «В безделицах я Стихотворца не вижу, в обществе гражданина видеть его хочу перстом измеряющего людские пороки»[15]. Такое понимание «должности» и назначения поэта будет близко и декабристам, и революционным демократам, получив своеобразное преломление и отражение в знаменитых словах Н. А. Некрасова:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

«Поэт и гражданин»

[12] Там же, с. 385—386.
[13] Там же, с. 397.
[14] Там же, с. 398.
[15] Там же.

«Рассуждение» Теплова пронизывает мысль не только о высоком назначении поэта-стихотворца, но и о большой его ответственности за свое слово. «Ежели я тем утешаюсь, — пишет он, — что мое имя в Авторах народу станет известно, то не меньше и опасаться должен, чтоб оно на веки не осталось посмеянием»[16]. Так национальное теоретико-литературное сознание обогащается еще одним очень важным положением, касающимся вопроса общественного, всенародного признания поэта, которое заложено в самом характере его деятельности, рассчитанной на широкую, массовую аудиторию.

Свой разговор о поэте и поэзии Теплов продолжит в июльском номере того же журнала, поместив в нем «Рассуждение о начале стихотворства», где будет доказывать, что любовная страсть, а также любовь к забавам и веселию положили основание стихотворству и что оно вообще «происходит от особливаго духа, огня и веселаго нрава»[17]. Такое представление о природе и сущности поэзии если и не противоречило прямо сказанному в первом тепловском «Рассуждении» — ведь здесь шла речь лишь о ее происхождении, — однако проводило мысль, что стихотворство не только серьезное и трудное дело, но и простая забава, спутница любви и веселья. Тем самым значительно расширялось понятие о границах и возможностях поэтического творчества, искусства слова, что, несомненно, способствовало формированию у нас в 60-е годы так называемой «легкой поэзии», любовной лирики, представителями которой становятся поэты, группировавшиеся вокруг московского кружка М. М. Хераскова и его журналов.

Положение о чувственной, эмоциональной сущности поэзии будет разделяться и А. П. Сумароковым. «Свобода, Праздность и Любовь, — скажет он в статье «О стихотворстве камчадалов», — суть источники Стихотворца»[18]. Здесь же Сумароков проведет и мысль о природе-натуре, природе-естестве как единственно

---

[16] Там же, с. 393.

[17] *Теплов Г. Н.* Рассуждение о начале стихотворства.— Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие, 1755, июль, с. 8, 12.

[18] *Сумароков А. П.* О стихотворстве камчадалов.— Трудолюбивая пчела, 1759, январь, с. 63.

заслуживающем внимание предмете вдохновения, где на первом месте стояла человеческая натура, чувства.

«Свобода, Праздность и Любовь», говорит Сумароков, это «способы в изображении естества человеческому остроумию и в самой грубой природе», потому что «чувствие человеческое равно, хотя и мысли непросвещенны. Мысли наши единым чувствием провождаемы, лутчими словами изображаются нежели искусством, хотя искусство природе и весьма потребно». Отдавая дань искусству, т. е. мастерству великих поэтов прошлого, Сумароков тем не менее отметит, что «щастливы те, которых искусство не ослепляет и не отводит от природы, что с слабостью разума человеческаго нередко случается. А говоря о стихотворстве, — подчеркнет далее он, — которое чистейшим изображением естества назваться может, оно всего больше ослеплению искусства подвержено, что ясно доказали старающиеся превзойти Гомера, Софокла, Виргилия и Овидия. Останемся лучше в границах природы и разума, и в мысли таковой, что человеку человечества превзойти неудобно». Отсюда следовало, что «природное чувствия изъяснение изо всех есть лутчее...» [19].

Статья Сумарокова была небольшая по объему, но свидетельствовала она о серьезном процессе, наметившемся в развитии отечественной теоретико-литературной мысли 50-х годов XVIII в.: смене учения о подражании классическим образцам, составлявшего до того основу национальной литературной теории, учением о подражании естеству, природе, натуре, которое было в творческом отношении более продуктивным и перспективным. Так начинают складываться теоретические предпосылки для самобытного, оригинального, а не подражательного творчества, которое станет отличительной чертой нашей поэзии 60-х годов XVIII в.

Дух теоретических исканий, характерный для нашей филологии 50-х годов, коснулся и М. В. Ломоносова, предпринявшего попытку по-новому подойти к решению центральной проблемы литературоведения того времени — делению поэзии на роды и виды. Он предлагает стилистический принцип разделения, в основе которого

---

[19] Там же, с. 63—64. О Сумарокове см. также: *Гуковский Г. А.* Литературные взгляды Сумарокова.— В кн.: Сумароков. Стихотворения. Л., 1935.

лежало им же разработанное учение о «трех штилях». До него этим принципом пользовались исключительно при делении прозаических жанров. Так, например, поступал в своей «Риторике» Феофан Прокопович. Однако Ломоносов первым попытался распространить его и на поэтические жанры.

В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758) он, развивая отдельные положения своей «Риторики» (в частности, учение о «слове»), пишет: «Как материи, которые словом человеческим изображаются, различествуют по мере разной своей важности, так и российский язык чрез употребление книг церковных по приличности имеет разные степени: высокий, посредственный и низкий». Отсюда «рождаются три штиля: высокий, посредственный и низкий. Первый составляется из речений славенороссийских, то есть употребительных в обоих наречиях, и из славенских, россиянам вразумительных и не весьма обветшалых. Сим штилем составляться должны героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются». Именно этим «штилем», подчеркнет Ломоносов, «преимуществует российский язык перед многими нынешними европейскими, пользуясь языком славенским из книг церковных»[20].

«Средний штиль, — продолжал Ломоносов,—состоять должен из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностию, чтобы слог не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова, однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость (просторечие. — *А. К.*). И, словом, в сем штиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славенское положено будет подле российского простонародного. Сим штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли; в нежностях должно от того удаляться. Стихотворные дружеские письма, сатиры,

[20] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч., т. VII, с. 588—589.

эклоги и элегий сего штиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных»[21].

И, наконец, «низкий штиль принимает речения третьего рода, то есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средними, а от славенских обще не употребительных вовсе удаляется по пристойности материй, каковы суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни, в прозе дружеские письма, описание обыкновенных дел. Простонародные низкие слова могут иметь в них место по рассмотрению»[22].

Таким образом, Ломоносов разделяет поэтические роды и виды на «высокие», «средние» и «низкие». Своеобразием предлагаемого им деления является то, что одновременно с поэтическими жанрами Ломоносов разделяет и жанры прозаические. По сути дела он создает первую систему литературных жанров вообще (см. схему 5). Ни до него, ни после никто у нас в XVIII в. не пытался представить все литературные жанры (жанры словесности) в качестве единой, взаимосвязанной системы.

3

В 60-е годы были продолжены теоретические искания, начатые нашими филологами в предшествовавшее десятилетие. Их также занимает вопрос о качествах истинных стихотворцев, проблемы происхождения, сущности и назначения поэзии. «Восхищение, изобильность изобретения, благородность чувств и мыслей, быстрота воображения, великолепие и пышность слов, красота, приятность, чистота, ясность, живость и нежность изображений, издревле были качества хороших Стихотворцев», — писал, например, Сергей Герасимович Домашнев (1743—1795) в статье «О стихотворстве», увидевшей свет в 1762 г.[23]

Эта статья примечательна во всех отношениях. Здесь не только рассматривался широкий круг проблем и вопросов, волновавших нашу теоретико-литературную

---

[21] Там же, с. 589.
[22] Там же, с. 589—590.
[23] *Домашнев С. Г.* О стихотворстве.— Полезное увеселение на месяц майй 1762 года, с. 198.

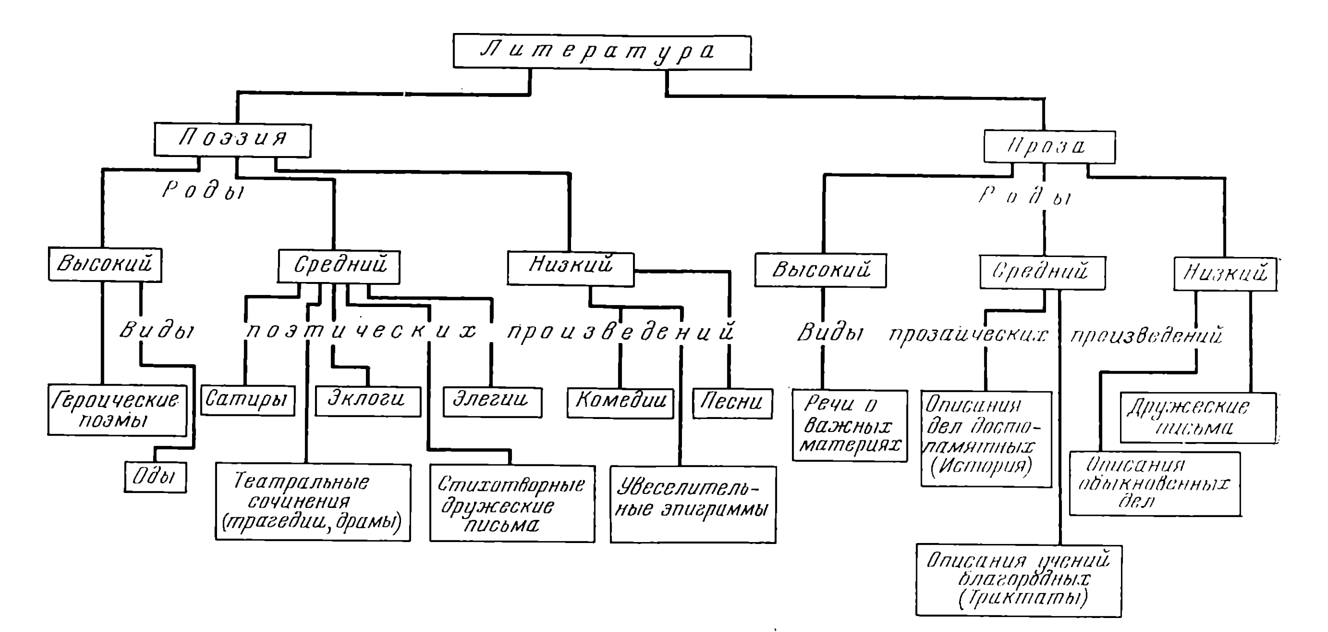


Схема 5. Система литературных родов М. В. Ломоносова (1758)

мысль того времени, и был дан первый очерк истории всемирной литературы, но само ее построение, где сначала говорилось о сущности поэзии, а затем освещалась ее история, свидетельствовало о высоком методологическом уровне отечественной филологии. И хотя уже сам по себе факт подобного построения статьи достаточно показателен, однако важно подчеркнуть, что оно имело не случайный характер, а было осуществлено продуманно, в соответствии, как отмечал ее автор, с «естественным разположением» вещей. «...Думается мне, — говорил он, — что надлежит прежде дать о той вещи понятие, о происхождении которой писать намерен»[24]. Выполнение этого требования, считает Домашнев, — необходимое условие любого исторического исследования, любого «исторического описания». Спустя почти сто лет это требование получит свое законченное выражение у Н. Г. Чернышевского: «Без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже и мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах»[25].

Раскрывая свое понятие о стихотворстве, Домашнев несколько иначе, чем его предшественники, толкует вопрос о происхождении и сущности поэзии. Стихотворство для него — это искусство выражения чувствований при помощи слова, а потому, пишет он, «не можно сумневаться, что оно родилось вместе со словом»[26]. Домашнев первый обращает внимание на искусственный характер поэтического языка, на его исторически сложившуюся оторванность от языка народного, обычного, повседневного, разговорного.

Поэтический язык, считает он, возник тогда, когда люди старались «различать нежное с грубым, печальное с веселым, ужасное с приятным, высокое с ниским, и тем произвели чистыя понятия о чувствиях, которыми душа была поражена». В результате душа, охваченная этими «чувствиями», «презрела простой и народный язык. Обыкновенной и дружественной слог казался ей низким. Она стремилась к великому и важному, чтоб тем несколько достигнуть величества и красоты пленяющаго ея вида. Она изыскивала благороднейшия изречения и мысли. Она собирала чувствительнейшия уподоб-

[24] Там же, с. 199.
[25] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1949, т. II, с. 265—266.
[26] *Домашнев С. Г.* О стихотворстве, с. 195.

ления, умножала сравнения и употребляла живейшия изображения. Она проницала всю природу, изчерпала из оной все сокровище, чтоб изъяснить то, что она чувствует и подает о том великое мнение»[27]. Отсюда следовало, что поэзия-стихотворство — это не что иное, как форма выражения, язык человеческих чувств и чувствований. Со временем это положение станет краеугольным камнем литературной теории сентименталистов.

Определенную поддержку находит у Домашнева и учение о подражании натуре. «Стихотворец же, — пишет он, — тем нежнее и приятнее бывает, чем ближе к натуре подходит». И объясняется это тем, утверждает он, что стихотворство хотя и является выражением чувствований, тем не менее «говорит больше воображению, нежели чувствам». Точнее, оно трогает нас, возбуждает чувства не прямо, а при помощи нашего воображения, «жаром, движением и живостию, которыя оно употребляет в изображении предметов, составляющих вселенную...»[28].

Свое развитие получает в статье Домашнева и учение о качествах стихотворцев, но уже не только их одних, а вообще писателей, и ломоносовское учение о страстях. «Остроумной писатель, — говорит Домашнев, — владеет умом и сердцем читателя, изображая колеблющееся море, ревущия волны, бурные ветры, сокрушение кораблей, страх плавателей, неприступныя горы, непроходимыя стремнины, поля багреющия кровию, треск оружия, радостныя восклицания, жалостной вопль, плеск и рыдание, разрушение городов, крик победителей, стон побежденных, свирепство и наглость воинов, робость и уныние пленных, отчаяние жителей и проч., или в описании красоты естества, представляя стремящиеся с гор источники, зеленеющие луга, приятные рощи, прохладную тень, пение птиц, положение холмов и долин, благоухание цветов, шум ручьев, голос свирели и проч. Искусное перо одним описанием делает нас зрителями ужасных и приятных, плачевных и веселых, жалостных и увеселительных позорищ, и возбуждает в нас самыя те страсти, кои бы мы могли чувствовать тогда, есть ли б видели их в самой вещи»[29].

---

[27] Там же, с. 196.
[28] Там же, с. 197—198.
[29] Там же, с. 197.

Нельзя не отметить, что, раскрывая эмоциональную палитру поэтических произведений, основные предметы и явления, с которыми связаны те или иные чувства и переживания, Домашнев фактически излагает целую программу художественного творчества. Таким образом, знание страстей и умение их выражать поэтическим словом он, вслед за Ломоносовым, почитает важнейшим качеством писателя.

Свой вклад внес Домашнев и в учение о функциональном назначении поэтических произведений, начало разработки которого было положено Тредиаковским в главе «О разных поэмах, стихами сочиняемых», обогащая это учение просветительскими идеями. Исходя из того, что «главнейшее старание стихотворства было всегда исправление нравов», он утверждает положение об «особливом намерении каждого стихотворного сочинения» в соответствии с этой важнейшей задачей литературно-художественного творчества. *«Эпическая поэма,* — пишет он, — стремится дать нам полезныя наставления, скрытыя под аллегориею важнаго и героическаго действия. *Ода* прославляет дела великих людей и побуждает других им последовать. *Трагедия* внушает в нас омерзение к беззаконию в разсуждении плачевных следствий, кои оно влечет за собою, и почтение к добродетели в разсуждении справедливых похвал и награждений ей последующих. *Комедия* и *сатира* исправляют нас увеселяя и ведут непримиримую войну с пороками и смешными обыкновениями. *Элегия* проливает слезы над гробом человека, который достоин сожаления. *Эклога* (у Домашнева опечатка — *элегия. — А. К.*) воспевает непорочность и утехи полевой жизни». Одним словом, единственная цель и «намерение» каждого произведения искусства — *«зделать людей лучшими»* [30].

Богатство и глубина мыслей, ясность и четкость освещения основных проблем и вопросов литературной теории того времени, а также очерк истории всемирной литературы (о чем будет идти речь в следующем разделе), включенный в статью Домашнева «О стихотворстве», делают ее заметным, если не сказать выдающимся, явлением русской литературоведческой мысли 60-х годов XVIII в.

---

[30] Там же, с. 206.

Заметным шагом в развитии национальных теоретико-литературных представлений становится статья анонимного автора (очевидно, это был А. П. Сумароков) «О свойствах писателей», опубликованная в первой книжке журнала «Свободные часы», начавшего выходить с января 1763 г. Все свое внимание автор этой статьи сосредоточивает на «таких сочинениях, которые зеркалом дел человеческих назвать можно»[31]. Так в отечественное филологическое сознание входит понятие о возможности и необходимости правдивого отражения окружающей человека действительности. И такое отражение было тем более необходимо, потому что там, подчеркивает наш автор, «где нагая истина худых и добрых дел человеческих изображается, там каждый читатель лице свое находит...»[32]. Следовательно, и положение об искусстве как зеркале жизни, и положение о «нагой истине» как предмете литературы впервые прозвучали у нас уже в 60-е годы XVIII в.

«Великие духи, — продолжает автор статьи «О свойствах писателей», — воспевающие славу великих людей и добродетель честных, умножают любителей истины и привлекают сердца к праведному житию. Осмевающие пороки в своих сочинениях поражают будто кинжалом сердца отчаянные к исправлению. Сия польза происходит от сих родов сочинений. Сие упражнение сплетает лавры писателям и украшает благонравных людей, наводит омерзение на развращенных, ободряет истину, изгоняет пороки и славу делает всему отечеству. С сим намерением надлежит писать книги: инако лучше не писать ни добра ни худа о делах человеческих»[33]. Отсюда следовало, что зеркальное отражение жизни является для писателя не самоцелью, а действенным средством борьбы за торжество человеческих добродетелей.

Эта открыто провозглашаемая просветительская установка на исключительно воспитательное назначение искусства сказывается и при выделении нашим автором главных свойств писателей. «Острой разум, ясное понятие, твердая память и беспристрастие, суть природные дарования сочинителей», — пишет он и особо подчерки-

---

[31] О свойствах писателей.— Свободные часы, 1763, генварь, с. 9.
[32] Там же, с. 11.
[33] Там же, с. 11—12.

вает: «...писателю справедливость и чистой разум к уничтожению пороков потребны»[34].

В этой статье впервые прозвучит и мысль о том, что писатель — это своего рода судья, «судья по своему разбору человеческой жизни», что «надлежит быть такову писателю, как праведному судье, который все дела без лицемерия и не криводушно рассматривает»[35]. Но любой суд обязательно предполагает вынесение приговора — оправдательного или обвинительного. И хотя это не было прямо заявлено нашим автором, такой вывод неизбежно вытекал из его сравнения писателя с «праведным судьей». Так уже в середине XVIII в. нашим теоретиком были выдвинуты положения, которые в дальнейшем станут методологической основой передовой критики в России 40—60-х годов XIX в. Конечно, между этими явлениями не было прямой связи. Но даже наличие связи опосредованной, генетической говорит о глубине и зрелости отечественной теоретико-литературной мысли XVIII в.

Особое внимание автор статьи «О свойствах писателей» уделяет проблемам действенности литературы и общественной активности писателя, также новым для нашей филологии того времени. Необходимо, пишет он, «издавать такие сочинения, которые обществу полезны, а польза общества заключает все то, что просвещает разум, исправляет сердце и благопристойные в душах наших производит удовольствие». Завершает он свою статью обращением к писателям: «...ежели хвалить будут с пристрастием и, опасаясь злых людей, не станут защищать истину: то лучше не писать ничего...»[36]. Мысль, заложенная в этих словах, необычайно современна и для наших дней.

Так в поисках самостоятельных, оригинальных решений насущных проблем и вопросов текущей литературной жизни совершается процесс обогащения отечественного теоретико-литературного сознания, развитие национальной литературной теории. Этот процесс в 60-е годы сопровождался, с одной стороны, более пристальным вниманием наших филологов к частным проблемам, связанным прежде всего с отдельными аспектами уче-

---

34 Там же, с. 6, 10.
35 Там же, с. 12.
36 Там же, с. 13, 14.

ния о поэтических родах и видах (вопросы теории романа[37], эпопеи[38], писем[39], сатиры[40] и т. п.), а также повышенным интересом к зарубежному литературоведению. В эти годы появляется много переводных работ, в том числе статья Вольтера о эпическом стихотворстве[41], «Господина Ярта рассуждение о действии и существе стихотворства»[42], «Краткое понятие о всех науках, для употребления юношества, переведенное с немецкого языка» Ж. А. С. Формея (М., 1764; было несколько изданий) и т. д., а в начале 70-х годов начнет выходить многотомный «Способ, которым можно учить и обучаться словесных наук. Сочинен г. Ролленом, а с французскаго языка на российской переведен Иваном Крюковым» (Ч. I. СПб., 1774; Ч. II. СПб., 1775; и т. д.).

Все это, несомненно, способствовало расширению теоретического кругозора наших филологов и широкой литературной общественности, одновременно стимулируя и отечественные теоретико-литературные искания. Кроме общих проблем поэтического творчества, специфики стихотворства и качеств писателей, коснулись эти искания и центральной части литературной теории того времени — учения о поэтических родах и видах.

4

Уже предложенный Ломоносовым принцип деления поэзии существенно отличался от принятого в западноевропейском литературоведении, на котором основывали

---

[37] См.: *Сумароков А. П.* О чтении романов.— Трудолюбивая пчела, 1759, июнь, с. 374—375; *Порошин С.* Предуведомление.— В кн.: Прево д'Экзиль А. Ф. Философ Аглинской, или Житие Клевеланда, побочнаго сына Кромвелева, самим им написанное... СПб., 1760, т. I, с. 1—8 (ненум.); см. также: *Сиповский В. В.* Из истории русского романа и повести (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа). СПб., 1903. Ч. I. XVIII в.

[38] См.: *Тредиаковский В. К.* Предъизъяснение об ироической пииме.— В кн.: Фенелон Ф. Тилемахида, или Странствование Тилемаха, сына Одисеева. СПб., 1766.

[39] См.: Наставления, как сочинять и писать всякие письма к разным особам, с приобщением примеров из разных авторов. М., 1765.

[40] См.: *Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII в. Л., 1968, с. 93—137.

[41] См.: Некоторые примечания из опыта о Епическом стихотворстве.— Невинное упражнение, 1763, январь — апрель.

[42] См.: Собрание лучших сочинений к распространению знания и к произведению удовольствия, или Смешанная Библиотека... М., 1762, ч. III, с. 120—143.

свое учение о поэзии и Феофан Прокопович, и Тредиаковский. Получив определенное распространение среди русских писателей и читателей, он, однако, не стал тем магистральным путем, которым шла в своем развитии русская теоретико-литературная мысль второй половины XVIII в. А пошла она путем, который был предложен ей «Правилами пиитическими в пользу юношества», написанными в 1774 г. Андреем Дмитриевичем Байбаковым (Аполлосом, 1745—1801).

После работ Тредиаковского, опубликованных в 1752 г., это был фактически первый труд, посвященный целиком теории поэзии, написанный на русском языке. И сам Байбаков это хорошо сознавал, отметив в «Предуведомлении», что «хотя и есть правила г. Тредияковского, но они редки, неполны и дороги»[43].

Развивая ломоносовскую традицию, Байбаков в качестве примеров к основным положениям своих «Правил» приводит, как он сам подчеркивает, «сочинения славнейших наших Российских Стихотворцев», к которым он относит прежде всего А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова и М. М. Хераскова[44].

Пособие Байбакова состоит из двух частей. Сначала идут дефиниции общих понятий о поэзии и о стихосложении, затем — учение о поэтических родах и видах. Многое из того, что говорил он, было произнесено на русском языке впервые, начиная с определения сущности поэзии. «Поэзия или Стихотворство,— писал он,—есть наука, всякую вещь или данную материю, метрически, или по мере стоп описывать с некоторым подражательным вымыслом к пользе и увеселению слушающих и читающих»[45].

То, что поэзии подвластна «всякая вещь» или «материя» и что в ее основе лежит «вымысел», отмечал уже Ломоносов. Новым было то, что поэтическое — «метрическое» — описание обязательно предполагает «пользу и увеселение».

«Писатель стихотворческих сочинений, — поясняет дальше Байбаков, — называется Поета, Пиита и Пиит; самое сочинение — Поема; а наука сочинять поемы —

---

[43] *Байбаков А. Д.* Правила пиитические в пользу юношества. М., 1774, с. 3.
[44] Там же, с. 4.
[45] Там же, с. 5.



ПРАВИЛА
ПІИТИЧЕСКІЯ
ВЪ ПОЛЬЗУ
ЮНОШЕСТВА, ОБУЧАЮЩАГОСЯ
ВЪ
МОСКОВСКОЙ
СЛАВЕНО-ГРЕКО-ЛАТИНСКОЙ
АКАДЕМІИ,
ВЪ
ЗАИКОНОСПАСКОМЪ МОНАСТЫРѢ.
выбранныя
и
въ вольномъ россійскомъ собраніи,
что
при императорскомъ московскомъ
университетѣ одобренныя.
СОБРАЛЪ
изъ разныхъ мѣстъ
Мос. Ак. Поезіи Учитель и тогожъ
Собранія Почетный Членъ
Андрей Байбаковъ
1774 года.

Печатаны при Императорскомъ Москов
скомъ Университетѣ.

Титульный лист первого издания «Правил пиитических...» А. Д. Байбакова

Поэзия, Пиитика или *Стихотворство»*[46]. Если мы вспомним, что Ломоносов уже определяет поэзию как науку о стихотворстве, то байбаковское «наука сочинять поемы» заметно сужало ее границы. Зато следующее положение Байбакова в высшей степени знаменательно: «*Материя* ее (поэзии. — *А. К.*), — писал он, — состоит в действиях человеческих истинных или вымышленных

[46] Там же.

и во всех вещах чувствам подлежащих»[47], т. е. содержание поэзии составляют описания таких действий и поступков человека — истинных или выдуманных, которые доступны чувственному восприятию, способны воздействовать на чувства.

Читая подобное, невольно ловишь себя на мысли, что нашему теоретику была известна — прямо или косвенно — «Эстетика» Баумгартена, основное положение которой «о чувственном познании» распространялось и на филологию[48].

Затем Байбаков определяет сущность поэзии и ее «душу», которые «состоят в замысловатой выдумке (in fictione), пользу приносящей, и в подражании, по стопам измеряемом». Цель поэзии, или, как он пишет, «конец» ее, и «намерения Поеты должны состоять в том, чтобы *учить, к своему мнению приводить и увеселять*»[49]. Как видим, Байбаков вменяет в обязанность поэзии и поэту то, что обычно считалось делом риторики и оратора — «к своему мнению приводить». Здесь, очевидно, сказалось общее положение о красноречии, высказанное Ломоносовым в «Риторике». Рассматривая поэзию как род красноречия, Ломоносов автоматически переносил на нее и то, что было свойственно риторике и ораторскому искусству вообще. Байбаков же высказал это прямо.

Нельзя не отметить решительную защиту Байбаковым своеобразия национальной системы стихосложения. «...Мнения тех, — заявляет он, — которые хотят, дабы стихи наши сочинены были по подобию латинских и греческих, принято быть не может, ибо мы не имеем прозодии или слов — ударения количественного (quantitatiuam), но одну *Тоническую* или *ударятельную*»[50]. Это была сознательная установка на развитие национальной поэзии, национального стихосложения, продолжение традиции, начатой реформой Тредиаковского и Ломоносова.

А вот раздел «О вольностях в стихах» почти полностью заимствован у Тредиаковского, который, кстати,

---

[47] Там же.
[48] См.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964, т. II, с. 452, 453.
[49] *Байбаков А. Д.* Правила пиитические в пользу юношества, с. 5, 6.
[50] Там же, с. 6.

сам отталкивался в своих суждениях от «Грамматики» М. Смотрицкого [51].

Вторая часть «Правил пиитических» посвящена учению «О разных поэзии видах». Оно открывается «кратким известием о начале Поэзии и стихов», где примечательна мысль о поэзии как средстве, служащем для объединения людей. «Когда люди не имели обществ и городов, — пишет Байбаков, — и жили наподобие диких зверей, тогда мудрейшие мужи за нужно почли собрать людей в одно место и тем отвратить их погибель; почему нужду имели их уговорить и убедить к тому советами, которых не можно было давать без важности и приятства слова» [52]. Таковым и было слово стихотворное, поэтическое.

Деление поэзии на роды и виды, предлагаемое Байбаковым, явилось заметным шагом вперед по сравнению с предшествовавшей ему национальной теоретико-литературной мыслью. Он предлагал совершенно иной принцип деления, чем тот, какой мы видели в трудах Феофана Прокоповича и Тредиаковского. Если и Феофан Прокопович, и Тредиаковский за основу деления принимали предмет изображения, то Байбаков сначала делит поэзию по способу изображения, а уже потом по предмету. И хотя этот принцип восходит к платоновскому делению поэзии по «способу беседования» [53], тем не менее в истории русской теоретико-литературной мысли он встречается впервые именно в «Правилах» Байбакова.

«Поэзия, — пишет Байбаков, — есть троякая: *Повествовательная,* в которой Пиита говорит один, других лиц не вводя, размером с т и х о т в о р ч е с к и м, с вероятною выдумкою»; *«Драматическая,* в которой Стихотворец сам как бы ничего не говоря вводит разговоры других лиц или со всем их действием, телодвижением и одеянием, или вообразительно»; и *«Смешанная»,* которая «содержит в себе Повествовательную и Драматическую, т. е. когда и сам Стихотворец говорит, и других вводит разглагольствующих» [54]. К первому виду относятся, или, иначе, первым способом создаются, произведения элегической, лирической и эпиграмматической поэзии, вто-

---

[51] Там же, с. 20.

[52] Там же, с. 21.

[53] См.: *Платон.* Соч. СПб., 1863, т. III, с. 156—159.

[54] *Байбаков А. Д.* Правила пиитические в пользу юношества, с. 22.

рым — трагедии и комедии, третьим — сочинения геройческие, георгические, буколические, сатирические и проч.

При дальнейшем делении поэзии на поэтические виды Байбаков почти строго следует делению Тредиаковского, лишь добавляя к эпиграмматической поэзии рондо и емблему, а к драматической — трагедокомедию и комикотрагедию. Однако в целом система Байбакова значительно отличается от системы Тредиаковского, шире и глубже охватывая произведения художественной литературы (см. схему 6).

Байбаков впервые в русском литературоведении ставит проблему способа изображения явлений действительности как проблему художественного метода. Пусть это еще очень далеко от нашего понимания сущности художественного метода, тем не менее это уже было началом процесса осознания этой важнейшей стороны творческой деятельности. И последователи Байбакова, братья Мочульские, уже прямо будут говорить о трех «родах написания» произведений, или трех «родах», которыми пишутся произведения, развивая тем самым мысль Байбакова.

«Правила пиитические» Байбакова были первым в России учебным пособием, где центральное место занимали понятия не иностранного происхождения, не заимствованные, а свои, взятые из своей национальной лексики — это понятия «повествовательная» и «смешанная» поэзия. Несомненно, эти понятия говорили нашему читателю и писателю того времени больше, чем, например, понятия «эпическая» и «лирическая» поэзия, содержание которых оставалось и для самих теоретиков не очень ясным. Само словосочетание «повествовательная поэзия» было не только понятнее и ближе сознанию русского человека, но имело известное преимущество перед другими и в методологическом отношении, открывая доступ в эту общую систему поэтических родов и видов формам исконно русской, национальной поэзии, и в первую очередь «повести».

Надо сказать, что уже Ломоносов в своей «Риторике» обращал внимание читателей на этот вид отечественной литературы. Обещали помещать на своих страницах повести, наряду с другими произведениями нашей словесности, и «Ежемесячные сочинения»[55]. И вот

[55] См.: Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие, 1755, генварь, с. 8.

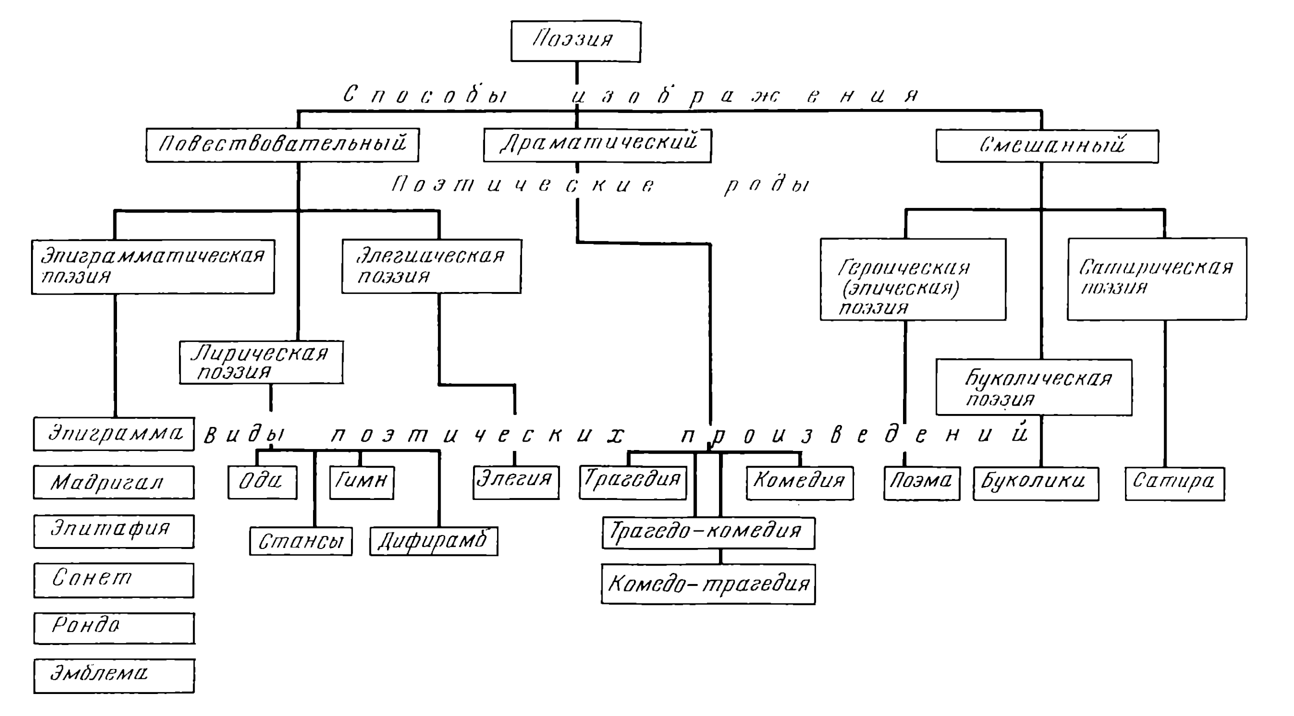


Схема 6. Система поэтических родов и видов А. Д. Байбакова (1774)

теперь понятие «повествовательная поэзия» вводит в нашу теоретико-литературную мысль Байбаков, этим не только вызывая воспоминания о многочисленных повестях, созданных русскими писателями прошлых столетий, но и пробуждая желание возродить этот жанр, эту национальную форму нашей литературы уже на новой художественной основе. Тем самым как бы завершался процесс реабилитации в глазах нашей литературной общественности самой популярной и распространенной когда-то поэтической формы русской литературы, открывая ей дорогу к новой художественной жизни.

Надо сказать, что без предварительной теоретической реабилитации этой поэтической формы не могло быть и речи о ее художественном возрождении, и, возможно, наша литература конца XVIII и в XIX в. не имела бы таких блестящих успехов в этой форме произведений, если бы Байбаков в своем учении о поэтических родах и видах не утвердил бы «повествовательную поэзию» равноправным, даже больше — первым родом поэзии. Этому немало способствовала популярность самих «Правил пиитических», которые до 1817 г. выдержали 9 изданий (в 1837 г. вышло 11-е) — факт для того времени исключительный. К тому же Байбаков не остался одиноким в своем утверждении «повествовательной поэзии» первым родом. Его поддержали братья Мочульские в своем «Словеснословии», напечатанном в 1790 г., и А. С. Никольский, издавший в 1807 г. «Основания российской словесности».

Нельзя также не отметить, что Байбаков в своих «Пиитических правилах» впервые в истории русских курсов поэтики опирается исключительно на художественный опыт отечественной литературы, произведения Сумарокова, Ломоносова, Кантемира, Хераскова и др. Дореволюционные исследователи обратили внимание еще на одну особенность курса поэтики Байбакова: интерес автора к народной поэзии, который обнаруживается в дополнениях к третьему и четвертому прижизненным изданиям его «Правил». Впервые это отметил М. Н. Сухомлинов[56], а наиболее развернутую характеристику дал А. П. Кадлубовский. Байбаков, писал последний, «является одним из первых, серьезно отнес-

---

[56] См.: *Сухомлинов М. Н.* История Академии Российской. СПб., 1874, т. I, с. 207.

шихся у нас к народной песне и едва ли не первый находил, что и теория поэзии должна обратить внимание на нее и найти в ней для себя обогащение...»[57].

С выходом «Правил пиитических» Байбакова «завершилось, — как писал исследователь его творчества, — обрусение данной школьной дисциплины»[58]. Тем самым был положен конец периоду «двуязычного» развития теоретико-литературной мысли в нашей стране, хотя латынь еще долго оставалась языком науки. Достаточно сказать, что докторскую диссертацию «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» Н. И. Надеждин писал, защищал и издал в 1830 г. на латинском языке.

«СЛОВАРНАЯ» ФОРМА ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПОЗНАНИЯ

Появление работы В. К. Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» становится открытием важной области национальной филологии: истории русской поэзии. Одновременно, вместе с формированием определенной системы понятий о «древнем», «среднем» и «новом» стихосложении российском, утверждается и соответствующая методология историко-литературного познания, в основе которой лежал хронологический принцип. И хотя Тредиаковский не ставил перед собою цель проследить пути исторического движения нашей поэзии, ограничившись лишь историей отечественного стихосложения, тем не менее он — пусть во многом еще эскизно — все же нарисовал и картину развития русской «стиховной» поэзии. А его словарь российских стихотворцев XVII — начала XVIII в. становится по сути дела и первой историей русских поэтов. Так были выделены и намечены основные направления в историческом изучении отечественной литературы.

Все это, естественно, стимулировало интерес к национальному литературно-художественному наследству, который поддерживался и неуклонно возрастал вместе с поистине всеобщим интересом россиян к славному

---

[57] *Кадлубовский А. П.* «Правила пиитические» Аполлоса Байбакова.— ЖМНП, 1899, июль, с. 201.

[58] Там же, с. 235.

историческому прошлому своей родины. В эти годы, например, завершает свою многотомную «Историю Российскую» В. Н. Татищев, работает над «Древней российской историей» М. В. Ломоносов. Идет и постоянный процесс углубления национального историко-литературного познания.

1

Для серьезных — научных — изысканий, как известно, необходим соответствующий исследовательский опыт в данной области знания, более или менее широкая проработка определенного материала, обобщение целого ряда явлений и фактов и т. п. Без такого предварительного, подготовительного этапа невозможно было и формирование отечественной историко-литературной науки.

К середине XVIII в. у нас уже был накоплен известный опыт такого познания в виде «исторических известий» А. Д. Кантемира и «примечаний» А. П. Сумарокова на имена писателей. Затем последовала статья В. К. Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», где особое место, как мы уже отмечали, занимает хронологический словарь русских писателей XVII—начала XVIII в.

Именно эта словарная по своей сути форма историко-литературного познания на какое-то время становится ведущей в развитии нашей историко-литературной мысли того времени. И это не случайно.

Дело в том, что историю литературы составляют не вообще произведения, а творчество поэтов, прозаиков, драматургов, каждый из которых вносит что-то свое, новое в художественную сокровищницу своего народа, а порою и всего человечества. И, таким образом, историю литературы можно представить как историю художественных открытий, сделанных конкретными писателями.

Именно в таком аспекте рассматривает историю французской литературы в «Поэтическом искусстве» Буало:

Когда во Франции из тьмы Парнас возник,
Царил там произвол, неудержим и дик.
Цезуру обойдя, стремились слов потоки...
Поэзией звались рифмованные строки!

Неловкий, грубый стих тех варварских времен
Впервые выровнял и прояснил Вильон.
Из-под пера Маро, изяществом одеты,
Слетали весело баллады, триолеты;
Рефреном правильным он мог в рондо блеснуть
И в рифмах показал поэтам новый путь.
Добиться захотел Ронсар совсем иного,
Придумал правила, но все запутал снова.
Латынью, греческим он засорил язык
И все-таки похвал и почестей достиг.
Однако час настал — и поняли французы
Смешные стороны его ученой музы.
Свалившись с высоты, он превращен в ничто,
Примером послужив Депортам и Берто.

Но вот пришел Малерб и показал французам
Простой и стройный стих, во всем угодный музам...[59]

Аналогичным образом поступает и Тредиаковский в своем «историческом описании» русской поэзии.

Принцип краткой характеристики творческого лица писателя, указания на самое главное, существенное в его жизни и сочинениях лежал и в основе словарных статей. А потому такая форма познания литературы оказалась достаточно мобильной, удобной и емкой, давая читателю сразу сжатый, концентрированный портрет каждого писателя. К тому же такого рода портреты-справки, расположенные в хронологическом порядке, в целом создавали и картину исторического развития соответствующей национальной литературы.

Этими соображениями руководствовался и С. Г. Домашнев, выступивший в 1762 г. со статьей «О стихотворстве».

Его статья состояла из двух неравных частей: меньшей, общетеоретической, где затрагивались вопросы происхождения поэзии, ее назначения, сущности «стихотворных сочинений» и т. п., о чем уже говорилось в разделе, посвященном теоретико-литературной мысли того времени, и большей, исторической, на которой мы сейчас и остановимся.

По сравнению с работой Тредиаковского статья Домашнева явилась качественно новым словом в разви-

---

[59] *Буало.* Поэтическое искусство, с. 60—61.

тии русского историко-литературного сознания. Это был в общем-то первый у нас очерк истории всемирной — я не оговорился: именно всемирной — литературы, начиная от древнейших времен и кончая его современностью, т. е. XVIII в., очерк, написанный на русском языке и адресованный широкому читателю.

Очерк составили 16 кратких историй (в целом ряде случаев просто заметок) о национальных литературах, в том числе и русской, которые включали в себя сведения о времени формирования каждой и крупнейших ее писателях, если таковые были известны широкой — главным образом европейской — литературной общественности.

Открывало историю всемирной литературы, естественно, «стихотворство греческое». Раздел представлял собою краткую характеристику древнегреческих писателей. Вниманию читателя предлагалась такая группировка: поэты — Гомер и Гесиод, трагики — Феспис, Эсхил, Софокл и Еврипид, комедиографы — Евполид, Кратин и Аристофан. При этом Гомеру было посвящено несколько строк, включающих и краткое изложение содержания его поэм, а о трех последних говорилось лишь, что они «прославили древнюю комедию»[60]. Не обошел Домашнев и такой факт, как возникновение теории поэзии. «Славный философ *Аристотель,* — заметил он, — был первый, который предписал грекам правила Стихотворства» (210).

Затем сообщалось о стихотворстве латинском, итальянском, где подробно говорилось о Петрарке, меньше — о Данте и Ариосто (210—220). В разделе, посвященном «стихотворству Французскому», самому значительному по объему, были названы Малерб, Корнель, Мольер, Лафонтен, Кино, Буало, Расин, Руссо, Кребильон, де Сюза, Дезульер, Вольтер, Мармонтель, Грессе. Преимущество, как видим, отдано писателям XVII—XVIII вв. Больше всего внимания Домашнев уделил здесь Корнелю. О Малербе — одна фраза, напоминающая примечания Кантемира: «...славный лирик, родился около 1555 г., умер в 1628 г.» (227). Самую высокую оценку заслужил Вольтер: «...славный писатель

---

[60] *Домашнев С. Г.* О стихотворстве.— Полезное увеселение на месяц майй 1762 года, с. 208—209. Далее ссылки на это издание даются в тексте.


ПОЛЕЗНОЕ

УВЕСЕЛЕНІЕ

НА

Мѣсяцъ Маій

1762. года.

Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ.

Титульный лист журнала «Полезное увеселение», в котором была опубликована статья С. Г. Домашнева «О стихотворстве»

нынешняго века и великой Стихотворец» (229). Подобное говорил и Сумароков.

Очень кратки справки о литературе испанской и португальской, с упоминанием в первом случае Лопе де Вега, во втором — Камоэнса. О Лопе де Вега говорилось буквально следующее: «...славный Гишпанский Комик, которой сочинил с триста Комедий, умер в 1635 г.» (231). Три странички уделено «стихотворству Аглинскому». Здесь названы Мильтон, Поп, Аддисон,

Свифт и Шекспир, чья характеристика полностью совпадала с сумароковской: «...писал Трагедии, из которых многия есть очень хорошия и многия очень худыя».

Этот раздел статьи Домашнева любопытен сравнительной характеристикой сущности английской и французской литератур. «Аглинской вкус,— пишет он,— совсем отменен (отличен.— *А. К.*) от французскаго. Им более нравятся глубокомысленность, темность и аллегории в сочинениях. В Трагическом представлении их более поражает ужасность и кровопролитие; напротив того французы любят простоту и ясность в выражениях. В Трагедиях последних более трогает жалость, нежели страшныя приключения» (233—234). Так нашими филологами был сделан еще один шаг на пути к сравнительно-историческому литературоведению.

Потом снова шли краткие справки: о литературе немецкой, голландской, датской и польской — о четырех на одной страничке. О последней было сказано: «Польской язык не был способен к стихам; и хотя на нем оные и пишут, однако никто себя отменно не оказал» (234), т. е. нельзя назвать ни одного польского поэта, который бы получил европейскую известность. Среди немцев — это были Гюнтер и Готшед, среди голландцев — Фондел (Вондел), датчан — Бординг.

Отдав долг вежливости, т. е. сказав о всех известных в то время европейских литературах, Домашнев переходит к «стихотворству Российскому». «В России,— пишет он, — понятие о Стихотворстве начали иметь в прошедшем веке». Однако само стихосложение было известно на Руси издавна: «доказательством тому служат старинныя Русския песни» (235). Первым русским поэтом Домашнев вслед за Тредиаковским называет Симеона Полоцкого. Вместе с тем он считает, что только со времени Петра I «ум россиян сделался отверст для всех наук», а потому расцвет поэзии приходится на время Елизаветы Петровны. «Стихотворство тогда, — замечает он, — процветало купно с прочими науками, а прославились в оном» М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков — «великий стихотворец и славный трагик», М. М. Херасков, А. Д. Кантемир и переводчик Н. Н. Поповский (235—239).

Здесь впервые дана высокая оценка Кантемиру. «Князь *Антиох Кантемир,* — писал Домашнев, — был человек превосходнаго разума. Знатность его природы

и чина не препятствовали ему упражняться во всех науках, достойных любопытства разумнаго мужа. В Стихотворстве он известен своими *сатирами,* которыя переведены на многие чужестранные языки. Он был творец многих сочинений в прозе... Россия бы могла ожидать в нем великого Стихотворца и Философа, есть ли б смерть в цветущей младости его от нас не восхитила. Он умер во Франции, где находился в чине полномочнаго Российского Посла». Писал Кантемир, продолжает Домашнев, прежде, чем Ломоносов, Сумароков и Херасков. «Мысли его были остры, но Стихотворство не весьма чисто. Ибо в те времена оно еще в порядок приведено не было» (238—239). Кто же привел наше стихотворство «в порядок», этого Домашнев не говорит, однако заметит, что «г. Тредиаковский первый изъяснил правила о стихотворстве» (274).

Завершается раздел о «Российском Стихотворстве» словами о том, что у отечественной литературы большое будущее. У нас, пишет Домашнев, много стихотворцев, но «молодость не дала еще им времени доказать своего совершенства. Однако Россия, в рассуждении опытов их сочинений, может от них ожидать славы, которую Греция, Италия и Франция от своих имела» (239).

В конце статьи Домашнев очень кратко сообщает о литературе армянской, индийской, арабской и китайской, как бы говоря своим читателям, что поэтическая география не ограничивается одной Европой (240—242).

Значение статьи Домашнева в развитии национального историко-литературного сознания трудно переоценить. Она не только давала представление о мировой литературе во всем ее известном в то время объеме, но и включала историю отечественной литературы во всемирно-исторический процесс. И не просто, так сказать, хронологически, показывая время приобщения нашей литературы к этому процессу, но как литературу художественно развитую, достойную быть включенною в число крупнейших литератур мира. Ведь если многие народы не имели великих поэтов, то у нас они уже есть, не говоря о том, что молодое поколение поэтов вселяло самые радужные надежды на будущее.

Так изучение и познание русской литературы было поднято сразу не только на более высокий, но на самый высокий — мировой уровень.

2

Утверждение сознания того, что наша литература может на равных соперничать с литературами многих европейских народов, во многом способствовало появлению «Известия о некоторых русских писателях», адресованного непосредственно зарубежному читателю и литературной общественности. Опубликованное в 1768 г. в Лейпциге, оно в 1771 и 1774 гг. было издано на французском языке в Ливорно[61]. Об авторе этого «Известия» до сих пор продолжаются споры. Называют имена А. А. Волкова, И. А. Дмитревского и С. Г. Домашнева[62].

«Известие» представляло собою не что иное, как словарь русских писателей, построенный по хронологическому принципу. После работы Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» это был первый у нас опыт подобного словаря. Открывалось «Известие» статьей о Феофане Прокоповиче — «муже великого ума, который проглядывает всюду в его проповедях и похвальных словах». Затем шла статья о Тредиаковском, главная заслуга которого состояла, по мнению автора «Известия», в том, «что он положил в своем отечестве начало изящным наукам, преимущественно же стихотворству». Третья статья была посвящена Ломоносову, названному здесь «звездою первой величины между нашими писателями», чьи оды и похвальные слова «образцовые в своем роде сочинения, и не одни русские, но и иностранцы отдают ему справедливость»[63]. И т. д. Всего в этом «Известии»-словаре было охарактеризовано 42 русских писателя. Сведений о писателях допетровского времени в нем не было, как не было и сведений о Кантемире. Тем самым невольно проводилась мысль, что русская литература как таковая началась лишь в XVIII столетии и создается в основном молодыми, современными автору «Известия» писателями. Таким образом, историко-литера-

---

[61] Русский перевод см.: Библиографические записки, 1861, № 20, с. 609—633; Немецкое известие о русских писателях (1768). М., 1862; *Ефимов П. А.* Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, с. 129—160.

[62] См., напр., статьи П. Н. Беркова, А. И. Лященко и Д. Д. Шамрая в журнале «Изв. АН СССР» (VII серия. Отд-ние обществ. наук Л., 1931, № 8, с. 937—983).

[63] Немецкое известие о русских писателях (1768), с. 25—27.

турное значение имели в нем только первые три статьи.

Это «Известие» отличалось драматургической, так сказать, направленностью. Его автор не оставляет без упоминания и оценки ни одной оригинальной или переводной русской пьесы XVIII в., ни одного имени писателя, который написал или перевел хотя бы единственное драматическое произведение. Создавалось впечатление, что в России живут и с успехом творят только одни драматурги. Это впечатление усиливалось и существом оценок, какие автор давал русским писателям. Так, если Ломоносов охарактеризован им как «звезда первой величины между нашими писателями», то Сумароков назван «великим человеком» [64].

Вместе с тем факт появления такого словаря-«Известия» говорил о растущем интересе нашей общественности к отечественным писателям, к проблеме их творческой индивидуальности и роли каждого из них в развитии отечественной литературы. Этот интерес начинает распространяться и на писателей прошлых эпох, будоража воображение наших филологов неизведанным, нацеливая их на соответствующие историко-литературные разыскания.

Сразу встали вопросы: что же должно быть предметом, объектом такого рода разысканий? Что необходимо прежде всего установить, обращаясь к писателям прошлого? Ответ на эти вопросы дает переводчик «Исторического словаря» Ж. Б. Ладвоки Петр Семенов в своем «Уведомлении». «Материя» исторического словаря, а значит, и историко-литературного познания требует, писал он, установить: «1. Имя и прозвище Особы славной, знатной и оказавшейся отменною в каком-либо жизни своея случае. 2. Ея качество с некоторыми прилагательными по приличности к ея достоинству наименованиями. 3. День, год и место ея рождения. 4. Оныя отец или ея фамилия. 5. Ея главнейшие действия или ея звания. 6. День, год и место ея смерти. 7. Отменный характер оныя, т. е. есть ли Особа та был Император, король или папа, то главнейшие их царствований случаи... есть ли то был Писатель, ево главнейшие Сочинения с лучшими изданиями и с приложенными при том на те Сочинения ученых мужей разсуждениями...» [65].

---

[64] Там же, с. 27, 31.

[65] *Ладвока Ж. Б.* Исторический словарь, содержащий в себе Историю патриархов, царей, императоров, королей и великих полковод-

Так закладываются методологические основы для построения исторического словаря отечественных писателей на достаточно продуманной, уже, можно сказать, научной основе.

Первой такого рода научной историко-литературной работой становится у нас «Опыт исторического словаря о российских писателях» Николая Ивановича Новикова (1744—1818).

Создавая свой «Словарь», Новиков преследовал две цели: сохранить «память своих писателей», чтобы не «погибли... имена всех в писаниях прославившихся мужей» России, и исправить недостатки лейпцигского «Известия», которое, как он отмечал, «весьма кратко, а притом инде не весьма справедливо, а в других местах пристрастно написано». Последнее было необходимо еще и потому, чтобы у зарубежного читателя создавать впечатление о русских писателях, русской литературе, достойное имени великой страны, так как «всякие известия, до Российской истории касающиеся, иностранными народами принимаются со удовольствием»[66]. Эти две задачи Новиков выполнил поистине блестяще, сохранив для потомков не только имена, но и такие сведения о жизни и творчестве русских писателей прошлого времени, которые нигде, кроме как в его «Словаре», почерпнуть больше нельзя.

В «Словаре» Новикова русская литература была представлена более чем тремястами «светских» и «духовных» писателей.

Объем «Словаря», обилие имен писателей говорили русскому и зарубежному читателю о художественном богатстве русской литературы, о большом историческом пути в ее развитии, начиная от летописи Нестора — «первого между славянами известного писателя» (148), сочинений Иоакима Корсунянина и безымянного епископа Болгарского (X—XI вв.). Это был уникальный для своего времени материал по истории русской словесности. Весь «Словарь» пронизывает нескрывае-

---

цев, богов и героев древняго язычества, пап, св. отец, епископов и славных кардиналов, историков, стихотворцев, ораторов, богословов, юрисконсультов, медиков и проч. ... СПб., 1769, т. I, с. 5—6 (ненум.).

[66] Опыт историческаго словаря о российских писателях. Из разных печатных и рукописных книг, сообщенных известий и словесных преданий собрал Николай Новиков. СПб., 1772, с. 7—9 (ненум.). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

мая гордость его автора за русских писателей, его уверенность в несомненной ценности подавляющего числа их произведений.

В «Словаре» Новикова сплошь и рядом встречаются такие характеристики произведений: «изрядное», «весьма изрядное», «похваляется», «достойно похвалы», «весьма много похваляется», «знающими людьми весьма много похваляется» и т. п. Эти восторженные оценки, несомненно, преследовали определенную цель: возбудить широкий интерес нашей и зарубежной общественности к русским писателям, к истории русской литературы, которая необычайно богата «достойными похвалы» писателями.

Определенную гордость вызывало и сознание того, что у нас есть поэты и писатели с мировым именем. Это Феофан Прокопович, который «с славнейшими в свете ораторами равняться может» (178), Ломоносов, «стихотворство и красноречие» которого «столь великую принесли ему похвалу не только в России, но и в иностранных областях, что он почитается в числе наилучших лириков и ораторов» (128), и Сумароков, который «различных родов стихотворными и прозаическими сочинениями приобрел... себе великую и бессмертную славу не только от Россиян, но и от чужестранных Академий и славнейших Европейских писателей» (207). Особо выделяет Новиков поэта Василия Майкова, подчеркивая оригинальность его творчества. «Он, — пишет Новиков, — почитается в числе лучших наших стихотворцев и тем паче достоин похвалы, что ничего не заимствовал: ибо он никаких чужестранных языков не знает» (135)[67].

Все это расширяло историко-литературный кругозор наших читателей и писателей, подготавливая почву для будущих историко-литературных изысканий.

Расширение круга имен и числа произведений русской словесности, отнесение исторических границ нашей литературы до XI в.— несомненная заслуга автора «Опыта исторического словаря о российских писателях»[68].

---

[67] Здесь Новиков почти дословно повторяет сказанное о Майкове в «Известии». Соглашается он с автором «Известия» и в оценках целого ряда других писателей, например И. Елагина и А. Ржевского, также считая их лучшими русскими поэтами того времени.

[68] О «Словаре» Новикова см. также: *Плотников М. И.* «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова как одна из первых крупных работ русской критики XVIII в.— Учен. зап. Тульского гос. пед. ин-та, 1953, вып. 4.

Следующим шагом в развитии историко-литературной мысли России должно было явиться создание картины исторического движения русской литературы. Материал, собранный Новиковым, нуждался именно в такого рода обобщениях. И это чувствовали уже его современники.

К числу обзорных работ, начало которым было положено Тредиаковским, относится «Рассуждение о российском стихотворстве» Михаила Матвеевича Хераскова (1733—1807), написанное им в качестве предисловия к французскому и немецкому переводам его же поэмы «Чесменский бой» и опубликованному соответственно в 1772 и 1773 гг., почти одновременно со «Словарем» Новикова. Однако «Рассуждение» Хераскова появилось независимо от этого «Словаря».

Создавая историческую картину развития русской литературы, Херасков ведет ее начало не с Несторовой летописи, как это делает Новиков, а с произведений устного народного творчества — «Песен об Илье Муромце, о Пирах Владимировых и им подобных»[69]. Таким образом, Херасков включает в историю нашей литературы на равных и народную поэзию.

Новым было и выделение трех периодов в развитии нашей литературы: до нашествия татар, когда создавались песни о «памятных приключениях победоносных рыцарей наших»; от нашествия татар до начала XVIII в., когда «музы не дерзали вступить в отечество наше», — так сказать, «пустой» период (подобный период в истории русского стихосложения выделяет и Тредиаковский, только связывает его появление, как мы видели, с другими причинами) и третий — со времени поэтической деятельности Ломоносова. Произведения Симеона Полоцкого, Антиоха Кантемира и Тредиаковского, которые по времени были созданы раньше, Херасков не считает поэзией. «Творения сих сочинителей, — пишет он, — только что по имени были стихи». «Истинное» стихотворство начинается в России, считает он, лишь после выхода оды Ломоносова «На взятие Хотина».

Периодизация, намеченная Херасковым, будет принята и получит свое дальнейшее развитие и уточнение в работах историков русской литературы первой четвер-

---

[69] «Рассуждение о российском стихотворстве» М. М. Хераскова цит. по кн.: Литературное наследство. М., 1933, т. 9/10, с. 290—294.

ти XIX в. Она отражала более высокую ступень историко-литературного сознания, чем «Словарь» Новикова, который не претендовал на создание последовательной картины исторического развития нашей литературы.

*

Таким образом, к середине 70-х годов XVIII в. русская теоретико- и историко-литературная мысль заявила о себе как о достаточно самостоятельной и оригинальной сфере национального филологического сознания. Формируется самобытное теоретико-литературное и историко-литературное мышление, завершается процесс накопления новых литературных взглядов и литературоведческих идей, и начинается выделение теоретико- и историко-литературного познания в особые специфические области филологической деятельности со своими системами понятий—инструментом познания,— формами (жанрами) исследований и методологией. Происходит как бы первичное самоопределение теории и истории литературы среди других национальных филологических дисциплин и прежде всего грамматики и риторики. Но если грамматика к тому времени уже бесповоротно отказывается от претензий на то, чтобы хоть как-то представлять «науку поэзии» и не включает в себя разделы, посвященные стихосложению и поэтической образности, то риторика еще никак не хочет сдавать свои позиции в качестве общего учения о выразительном, художественном слове, предваряющего теорию литературы. Их дифференциация еще впереди.

Впереди еще и открытие важнейших памятников древней отечественной словесности, без чего невозможно было становление истории русской литературы как науки. Впереди еще и окончательное сближение нашей теоретико-литературной мысли с национальной художественной практикой, что являлось необходимым условием жизненности и действенности литературной теории как таковой. Впереди и борьба мнений, и трудности исканий, и радости находок, и, наконец, формирование собственно нашей науки о литературе, русского литературоведения.

ОГЛАВЛЕНИЕ